COLECȚII DE FOTOGRAFIE DOVER
O istorie concisă a fotografiei: a treia ediție revizuită, Helmut Gemsheim. (25128-4) 12,95 USD
Comitatul Suffolk, Long Island, în fotografii timpurii, 1867-1951, Frederick S. Lightfoot și colab. (24672-8) 8,95 USD
Comitatul Nassau, Long Island, în fotografii timpurii, 1869-1940, (24136-X) 8,95 USD
Pisicile lui Ylla, Ylla (Ramilla Koffler). (25615-4) 5,95 USD
Fotografii ale vechilor închideri și străzi din Glasgow 1868/1877, Thomas Annan. (23442-8) 6,50 USD
Snow Crystals, WA Bentley și WJ Humphreys. (20287-9) 11,95 USD
Forme de artă în lumea plantelor: 120 de fotografii întregi, Karl Blossfeldt. (24990-5) 8,95 USD
Viața din New York la începutul secolului în fotografii, Joseph Byron. (24863-1) 9,95 USD
Fotografii ale interioarelor din New York la începutul secolului, Joseph Byron. (23359-6) 9,95 USD
Egyff și Țara Sfântă în fotografii istorice, Francis Frith. (24048-7) 8,95 USD
Era Mississippi Steaboat în fotografii istorice: Natchez тo New Orleans, 1870-1920, Joan W. Gandy și Thomas H. Gandy. (25260-4) 9,95 USD
Fotografiile lui Genthe din vechiul cartier chinezesc din San Francisco, Arnold Genthe și John Kuo Wei Tchen. (24592-6) 9,95 USD
Ghetoul din Varșovia în fotografii: 206 vizualizări realizate în 1941, Ulrich Keller (ed.). (24665-5) 9,95 USD
Vechiul Brooklyn în fotografiile timpurii, 1865-1929, William Lee Younger. (23587-4) 11,95 USD
New York-ul anilor treizeci, Berenice Abbott. (22967-X) 8,95 USD
Vederi fotografice ale campaniei lui Sherman, George N. Bamard. (23445-2) 6,00 USD
Old New York în fotografii timpurii, 1853-1901, Mary Black. (22907-6) 9,95 USD
Marii compozitori în fotografii istorice, James Camner (ed.). (24132-7) 8,95 USD
Marii dirijori în fotografii istorice, James Camner (ed.). (24397-4) 6,95 USD
Fotografiile lui Cruickshank cu păsările din America, Allan D. Cruickshank. (23497-5) 10,95 USD
Fotografii de știri grozave și poveștile din spatele lor, John Faber. (23667-6) 6,00 USD
San Francisco în anii 1850, GR Fardon. (23459-2) 4,50 USD
Feininger's Chicago, 1941, Andreas Feininger. (23991-8) 7,95 USD
New York-ul anilor patruzeci, Andreas Feininger. (23585-8) 9,95 USD
Caiet de schițe fotografice al războiului civil, Alexander Gardner. (22731-6) 8,95 USD
(continuare pe clapeta din spate)
TOTOQRAFIE
SI
c/SCENA IMERICANĂ

FOTOGRAFIE
SI
SCENA AMERICANĂ
(cA Istorie socială, 1839-1889
ROBERT TAFT

DOVER PUBLICATIONS, INC.
NEW YORK

Publicat în Canada de General Publishing Company, Ltd., 30 Lesmill Road, Don Mills, Toronto, Ontario.
Publicat în Regatul Unit de Constable and Company, Ltd., 10 Orange Street, London WC 2.
Această ediție Dover, publicată pentru prima dată în 1^И, este o republicare integrală și nemodificată a lucrării publicate pentru prima dată de Masillan Company în 1938.
Număr internațional standard al cărții: 0-486-26202-2
Numărul cardului de catalog Biblioteca Congresului: 64-18373
Fabricat în Statele Unite ale Americii
Dover Publications, Inc.
31 East 2nd Street Mineola, New York 11501
Această ediție Dover este dedicată memoriei
Dr. ROBERT TAFT (1894-1955) de familia sa

INTRODUCERE

nu mai puțin un istoric John Richard Green a numit fotografia cea mai mare binecuvântare acordată vreodată omului de rând în ultima vreme. Verde nu poate greși mult. Fotografia afectează atât de mult viețile indivizilor moderni încât este dificil de enumerat toate utilizările sale. Pe lângă faptul că ne păstrează portretele celor dragi, ne ilustrează ziarele, revistele, cărțile noastre. Acesta permite medicului să înregistreze structura interioară a omului și, astfel, ajută la atenuarea bolilor omului. Prin mijloacele sale, omul a fost capabil să studieze infinitul de mic, să exploreze limitele exterioare ale spațiului, să descopere planete și să dezvăluie structura atomilor. Criminalitatea a fost detectată prin agenția sa la fel de ușor ca și defecte în structurile metalice. Ne-a înregistrat trecutul, ne-a educat tinerețea și, nu în ultimul rând, ne-a oferit cea mai populară formă de distracție concepută vreodată.
Este într-adevăr ciudat că, cu toate aceste contacte importante cu omenirea, istoria ei în această țară nu a mai fost niciodată urmărită, în ciuda faptului că fotografia este practicată în această țară de aproape un secol. Acest lucru pare cu atât mai remarcabil atunci când reflectăm că fotografia este cea mai universal practicată dintre toate artele sau meseriile.
De câțiva ani sunt interesat de istoria fotografiei din punct de vedere pur tehnic — un domeniu în care există câteva manuale excelente. În urmă cu peste șase ani, citind o relatare a explorărilor lui Frémont, mi-a apărut întrebarea cu privire la prima utilizare a fotografiei în explorarea Occidentului. Privind această chestiune, nu am găsit nicio referință la care să mă pot adresa pentru informații. Am început apoi acumularea de fapte, care, pe măsură ce au crescut, au evoluat treptat într-o istorie a fotografiei americane.
Deoarece sunt disponibile istorice tehnice care sunt sau ar trebui să fie [vii]
independent de țară, singura justificare pentru adăugarea la o astfel de literatură, dacă se poate numi așa, ar fi o trecere în revistă a evoluțiilor din această țară. Nu în primul rând din punct de vedere tehnic, ci din cel al istoriei sociale. Și asta a fost încercarea mea. M-am străduit să urmăresc, oricât de imperfect, efectele fotografiei

asupra istoriei sociale a Americii și, la rândul lor, efectul vieții sociale asupra progresului fotografiei.
Căutând o metodă adecvată de exprimare a acestei teze, care să fie deopotrivă laici și profesioniști, am luat drept schiță o discuție despre istoria (așa cum a afectat în primul rând această țară) diferitelor forme de fotografii, fiecare din ele la vremea ei. a avut rândul său ca favorit. La urma urmei, este la fel de important din punct de vedere istoric să știm cine și ce au fost fotografiați și de către cine, precum este să știi cum a fost fotografiat.
Ilustrațiile au fost colectate nu numai din punctul de vedere al înregistrării personalităților și proceselor importante în domeniul fotografiei, ci și pentru că oferă un serviciu mai important - o scurtă schiță a scenei americane în fotografie. Personalități, scene, evenimente, incidente, îmbrăcăminte, patos și umor, munca, joacă și progresul trăiesc din nou în aceste fotografii într-un mod care ar fi imposibil din orice descriere scrisă, oricât de viu. Dacă eforturile unui individ care lucrează în mare parte din proprie inițiativă și pe cheltuiala sa pot face un început așa cum este reprezentat de fotografiile din această carte, mă îndrăznesc să spun că efortul organizat la o scară mai mare ar putea aduna, având suficient timp, o duplicare a trecutul în fotografie care ar lăsa puțin de dorit. Bogăția unui astfel de material aflat nefolosit și neîngrijit în poduri din toată țara trebuie să fie cu adevărat uluitoare. În opinia mea, efortul ar merita; dar trebuie întreprinsă înainte să treacă mulți ani.
Întrucât acest domeniu nu a avut istoric anterior, munca mea a fost în unele privințe mai ușoară decât dacă ar fi existat altele anterioare. Pe de altă parte, faptele de primă mână (materiale sursă de încredere, așa cum le numește istoricul) au trebuit să fie găsite și evaluate. A condensa munca unui secol în aceste pagini, având în vedere acest fapt, a fost o întreprindere prea mare. Din acest motiv, istoria mea este în mare parte istoria primei jumătate de secol în fotografie, 1839-1889, deși [viii]
au existat scurte excursii în istoria modernă, unde acestea au părut logice.
Dacă am părut nepotrivit de punctioasă în ceea ce privește înregistrarea și declararea referințelor la literatura originală, sper că cititorul va suporta cu mine, deoarece acesta este în primul rând raportul unei cercetări și, ca atare, trebuie să dea dovezile.
Majoritatea materialelor găsite în aceste pagini nu le-am publicat anterior. Capitolul treisprezece (Civil War Photographers), totuși, a apărut în American Annual of Photography pentru 1937 în formă modificată, iar porțiuni din capitolele trei și patru au fost publicate în American Photography în anii 1935 și 1936. Notele despre această porțiune publicată anterior sunt incluse în cartea de față pentru prima dată.
Sunt îndatorat atât de mulți, pentru ajutor în găsirea materialului valoros, încât o enumerare a tuturor acestor persoane ar avea ea însăși câteva pagini de text. Corespondența implicată a ajuns la peste două mii de scrisori. Din acest motiv, am încercat să acord creditul cuvenit textului sau notelor și am încredere că mi se vor ierta orice omisiuni. Trebuie să recunosc, totuși, ajutorul sau încurajarea foarte mare a următoarelor persoane: domnul KD Metcalf, fost șef al Departamentului de Referință, Biblioteca Publică din New York; Dl. RWG Vail, Libraríán, American Antiquarian Society; domnul Alfred Rigling, bibliotecar, Institutul Franklin; Dr. AJ Olmsted de la Muzeul Național al Statelor Unite; domnul FR Fraprie, editor la American Photography; domnul John

A. Tennant, editor, Foto-Miniatura; domnul Frank V. Chambers, editor, The Camera; regretatul Frank H. Hodder, profesor de istorie americană, Universitatea din Kansas; regretatul Frederick S. Dellenbaugh din New York City; domnul CM Baker, bibliotecar, Universitatea din Kansas; profesor FB Dains, Universitatea din Kansas; domnul Oren Bingham, fotograf, Universitatea din Kansas; domnul CB Neblette, compania Eastman Kodak; domnul Beaumont Newhall, Muzeul de Artă Modernă, New York City; Edward Epstean, New York City; verișoara mea, domnișoara Mildred Goshow din Philadelphia; fratele meu, dr. KB Taft, din Chicago, care a citit și a criticat munca mea sub formă de manuscris și ale cărui numeroase sugestii au îmbunătățit material lizibilitatea textului; și în sfârșit și cel mai important dintre toate, domnul WH Jackson din New York City, un supraviețuitor al zilelor de pionier în fotografia americană, care a [ix]
dat cu generozitate din timpul și cunoștințele sale pentru a răspunde la numeroasele mele întrebări. De asemenea, sunt îndatorat comisiei de cercetare a Universității din Kansas, pentru un grant care a ajutat la pregătirea ilustrațiilor pentru acest volum. Mulțumiri sunt aduse cu recunoștință și lui Harriet Magruder Bingham pentru sugestiile folosite în proiectarea copertei cărții.
Cu toate acestea, orice erori găsite în paginile următoare sunt taxabile numai de mine. Ar trebui să apreciez foarte mult criticile constructive și informațiile suplimentare cu privire la subiectele tratate aici din partea celor interesați.

Universitatea din Kansas, Lawrence, Kansas
19 octombrie 1937
Robert Taft

CUPRINS

TOTOQRAFIE
SI
c/[SCENA MERICANĂ
LJM Daguerre. O copie fotografie (1935) a unui dagherotip original realizat de Charles R. Meade din New York în 1848. Dagherotipul este acum în posesia Muzeului Național al Statelor Unite, prin a cărui curtoazie copia este reprodusă.
o
CAPITOL UNUL
o
„Perfecțiunea lor rafinată depășește aproape limitele credinței sobre”
CUM ai descrie o fotografie dacă nu ai fi văzut niciodată una înainte și nu ai fi fost total familiarizat cu aspectul ei? Este dificil în zilele noastre să ne imaginăm o asemenea împrejurare, dar cu mai puțin de o sută de ani în urmă, când procesul de realizare a fotografiilor într-o formă elementară a fost introdus în această țară, problema era una reală. Veți fi de acord că Lewis Gaylord Clark, editorul revistei The Knicker-bocker, o revistă din New York, a dat un răspuns bun când i s-a pus aceeași întrebare în 1839.
„Am văzut părerile luate la Paris de „dagherotip” și nu ezităm să recunoaștem că sunt cele mai remarcabile obiecte de curiozitate și admirație, în artă, pe care le-am văzut vreodată. Perfecțiunea lor ex-chift aproape depășește limitele. de credință sobră. Să ne străduim să transmitem cititorului o impresie despre caracterul lor. Să se presupună stând în mijlocul Broadway-ului, cu un oglindă ținut perpendicular în mână, în care se reflectă strada, cu tot ce este în ea este, timp de două sau trei mile, luând în cea mai încețoșată distanță. Apoi lăsați-l să ducă paharul în casă și să găsească impresia întregii priveliști, în cea mai blândă lumină și umbră, reținută viu pe suprafața ei. Acesta este dagherotipul !... Nu există nici măcar un obiect minuscul, îmbrățișat în acea sferă largă, care să nu fi fost în original; și este imposibil ca unul să fi fost omis. Gândește-te la asta!" 1 *
Dagherotipul descris de Clark a fost rezultatul celor mai utilizate procese fotografice timpurii. A fost numit de la inițiatorul procesului, Louis Jacques Mandé Daguerre, un cetățean al Franței. La fel ca multe procese tehnice, realizarea finală a lui Daguerre s-a bazat pe experiența altora, precum și pe propriile sale munci lungi și grele. Daguerre a fost de profesie pictor al dioramei, o formă de distracție foarte populară
Numerele din text se referă la notele de la sfârșitul cărții.
[3 J
Ilustrarea principiului camerei obscure — camera originală. Lumina care trece printr-o mică deschidere într-un spațiu întunecat proiectează o imagine inversată și inversată lateral a scenei exterioare pe un ecran opus deschiderii. (Desen pentru această istorie de Harriet Bingham, 1937.)
în prima parte a secolului al XIX-lea, al cărui inventator a fost.2 Diorama a fost în esență o succesiune de scene pictate pe o pânză care a fost făcută să treacă înaintea observatorului sau, altfel, observatorul însuși a fost mișcat încet înaintea picturilor. . Transparentele, deschiderile și luminile au fost combinate cu picturile pentru a produce efecte destul de remarcabile.*
Lui Daguerre i-a venit ideea că ar putea exista o metodă de reproducere a scenelor pe pânză fără efortul de a le picta și, în acest scop, a

început o serie de experimente. În timp ce era astfel logodit, el a făcut, în 1826, cunoștința cu un alt francez, Joseph Nicéphore Niepce (pronunțat „eps genunchi”). formă populară de distracție de mulți ani atât în străinătate, cât și în această țară. De exemplu, Longfellow în jurnalul său (19 decembrie 1846) consemnează: „M-am dus să văd diorama mișcătoare a lui Banvard despre Mississippi. Se pare că navighează pe marele pârâu și vede bărcile și malurile de nisip acoperite cu vată și bayous. la lumina lunii. Trei mile de pânză și mult merit." Aceasta a văzut-o într-un moment în care lucra la poezia sa „Evangeline”; și, fără îndoială, a folosit-o, pentru că spune: „Râul vine la mine în loc să merg la râu; și, pentru că trebuie să treacă prin paginile ooem, văd aceasta ca pe o binecuvântare specială”.
[4 J
care a fost angajat într-un studiu oarecum similar. Niepce încerca să reproducă desene pe piatră litografică fără a fi nevoie să copieze manual desenul din original. În 1829, după mai multe conferințe preliminare în urma întâlnirii lor, Daguerre și Niepce au încheiat un acord de parteneriat care urma să rămână în vigoare timp de aproximativ zece ani. Niepce, totuși, a murit în 1833, iar Daguerre și-a continuat munca — lucrare care a culminat în 1839 cu anunțul descoperirii sale. Cât de mult din credit i se datorează lui Niepce și cât i se datorează lui Daguerre pentru descoperirea acestui proces a fost mult timp o întrebare dezbătută; deoarece aceasta este o înregistrare a progresului american în fotografie, nu se va pronunța aici nicio judecată cu privire la această chestiune.3a Daguerre a anunțat descoperirea procesului care îi poartă numele în ianuarie 1839 și a expus specimene ale lucrării sale lumii științifice din Paris. , deși a fost foarte atent să nu dezvăluie natura procesului prin care au fost produse.4 Evident că se familiarizase cu procesul înainte de această dată, deoarece încercase fără succes să organizeze o întreprindere comercială pentru a vinde și a licenția drepturi asupra procesul. Ca urmare a acestui eșec, Daguerre a decis să apeleze la ajutorul guvernului, ceea ce a făcut prin interesantul Arago, cel mai influent om de știință francez al vremii și secretar al Academiei Franceze de Științe.
Arago a rămas uluit de exemplarele lui Daguerre. „Cele mai mici detalii ale unei scene sunt reproduse cu o exactitate și o claritate aproape incredibile”, a comentat el în fața Academiei Franceze și nu a pierdut timpul în a pune problema în fața guvernului francez. 5 La recomandarea lui Arago, un proiect de lege care prevedea o rentă pentru Daguerre și pentru moștenitorii lui Niepce a fost introdus și adoptat de adunările legislative franceze. În schimbul unui venit anual de șase mii de franci (crescut ulterior la zece mii) și de patru mii de franci pentru moștenitorii lui Niepce, Daguerre trebuia să-și descrie public procesul și oricui alegea trebuia să i se permită să-l folosească. Astfel, Franța a adoptat imediat descoperirea și a sperat cu generozitate să o facă liberă pentru întreaga lume — o speranță care nu a fost pe deplin împlinită. În treacăt, atenția ar putea fi îndreptată asupra faptului că acesta este unul dintre puținele cazuri în care recunoașterea națională promptă a primit o descoperire importantă. Cu siguranță, anuitatea acordată lui Daguerre nu era mare, [5]
dar i-a permis să se retragă și să-și folosească timpul după bunul plac. Din punctul de vedere al posterității, acțiunea guvernului francez s-a dovedit a fi, cel puțin în acest caz, o procedură mult mai bună decât ar fi fost recurgerea la legea brevetelor.
Contractul guvernului francez cu Daguerre a fost încheiat la 15 iunie 1839.6 Descrierea procesului nu s-a făcut însă decât două luni mai

târziu, când a fost aranjată în acest scop o ședință publică a Academiei Franceze de Științe, la 19 august, 1839.7 Arago însuși a descris procesul la această întâlnire. Deși Daguerre era prezent, nu a putut fi convins să vorbească. El poseda, potrivit lui Arago, „un pic prea multă modestie, o povară care este în general suportată atât de ușor”. Globul din Londra din 23 august 1839 a raportat întâlnirea după cum urmează:
„Fiind anunțat că procesul folosit de M. Daguerre pentru fixarea imaginilor obiectelor de către camera obscura va fi dezvăluit luni, la ședința Academiei de Științe, fiecare parte a spațiului rezervat vizitatorilor a fost umplută încă de la început. ora unu, deși se știa că descrierea procesului nu va avea loc până la ora trei. Peste două sute de persoane care nu au putut obține admiterea au rămas în curtea Palatului Institutului.”
Procesul lui Daguerre, descris de Arago, a fost pe scurt după cum urmează: O foaie de cupru a fost placată cu argint, suprafața de argint fiind bine curățată și lustruită. Suprafața de argint a fost apoi expusă, într-o cutie mică, la acțiunea vaporilor de iod la temperatura obișnuită până când suprafața a căpătat o culoare galben-aurie, pas care a durat de la cinci la treizeci de minute. Suprafața sensibilizată (acum cunoscută a fi o peliculă din compusul de argint, iodură de argint) a fost plasată într-o camera obscura, un instrument care era cunoscut de câteva secole.*
* Camera obscura, scurtată la simplu „camera” după apariția fotografiei, era cunoscută, cel puțin în principiu, lui Euclid (300 î.Hr.). Leonardo da Vinci a descris-o în detaliu în timpul secolului al XV-lea. A devenit cunoscut cel mai bine prin eforturile italianului Porta, la aproximativ un secol după vremea lui da Vinci. Se pare că Porta nu a îmbunătățit-o, dar un conațional și contemporan de-al său, Barbaro, a sugerat utilizarea unui obiectiv împreună cu camera obscura. Instrumentul inițial a constat în esență dintr-un oblon, închis pentru a exclude toată lumina dintr-o încăpere mică. Prin oblon s-a făcut o mică gaură, admițând o mică rază de lumină. Lumina astfel admisă a căzut pe un ecran alb unde a apărut invers o imagine a obiectelor exterioare care reflectaseră lumina prin deschidere. Ii a fost doar un pas mai departe pentru a folosi o cutie mică cu o lentilă convexă pentru a asigura o iluminare și o definiție mai bună și o sticlă șlefuită ca ecran de recepție. Instrumentul în această formă a fost folosit de artiști în reproducerea scenelor de mulți ani. [6 J
Suprafața metalică sensibilizată, potrivit lui Daguerre, urma să rămână în camera obscura de la "cinci până la șase minute vara și de la zece până la douăsprezece minute iarna. În climatul tropical, două sau trei minute ar trebui să fie cu siguranță suficiente". 8
Apoi a fost retras din cameră, dar „ochiul cel mai experimentat nu a putut detecta nicio urmă a desenului”. 9 Daguerre recunoscuse că o imagine era prezentă (acum numită din punct de vedere tehnic imaginea latentă), dar că trebuie scoasă la iveală printr-un proces ulterior. Acesta este un fapt foarte cunoscut pentru fotograful amator de azi care „își dezvoltă” propriul film. Agentul de dezvoltare al lui Daguerre nu a fost însă nici una dintre soluțiile argilei actuale, ci metalul lichid, mercurul. Adică, placa de dagherotip cu imaginea sa latentă susținută într-o cutie închisă a fost expusă acțiunii mercurului încălzit la 167 de grade Fahrenheit. Vaporii de mercur care se ridică din metalul lichid cald au „dezvoltat” imaginea. Acolo unde placa a primit cea mai mare lumină s-a depus o peliculă de mercur; acolo unde nicio lumină (adică, umbrele adânci) nu căzuse pe placă, nu

s-a depus mercur. Pentru a elimina materialul sensibil rămas pe aceste zone, placa de dagherotip dezvoltată a fost spălată cu soluția cunoscută de „hipo” sau, așa cum se numea atunci, „hiposulfit de sodă”. Tabloul astfel produs a fost spălat cu apă distilată, uscat și montat sub sticlă pentru a produce dagherotipul finit. Sticla era o protecție foarte necesară, deoarece luminile înalte (adică zonele luminoase din subiectul original) erau produse de filmul de mercur așa cum este descris mai sus și puteau fi îndepărtate. Umbrele au fost, desigur, produse de argintul gol mai închis.
Un dagherotip bine făcut este un lucru de o adevărată frumusețe și, în unele privințe, nu este depășit de produsele oricărui proces modern, pentru că un dagherotip bun posedă strălucire și arată detaliile mult mai bine decât orice tipărire pe hârtie. Există, totuși, câteva defecte remarcabile care trebuie remarcate. Datorită suprafeței asemănătoare oglinzii, imaginea poate fi văzută numai atunci când este ținută într-o anumită poziție. Dacă este ținut la cele mai multe unghiuri, pur și simplu reflectă lumina pe întreaga sa suprafață în ochii observatorului. Examinarea se face cel mai bine într-un mod destul. Fără îndoială, mulți utilizatori și-au dorit cu devotament o metodă de „reparare” a imaginii camerei obscure, dar până pe vremea lui Daguerre nu devenise realitate.

lumină puternică, dar difuză. Mai mult, doar o copie a imaginii a putut fi obținută de la fiecare expunere a camerei. Adică, metoda nu permitea să se facă copii duplicate dintr-un negativ principal, așa cum face procesul nostru modern. În cele din urmă, imaginea dagherotip este inversată de la dreapta la stânga.*
Chiar și cu aceste defecte, dagherotipul a continuat timp de aproape cincisprezece ani să fie cel mai important dintre toate procesele fotografice. Aceia dintre voi care au avut norocul să examineze un dagherotip mare și bine realizat nu se vor mira de uimirea lumii științifice și artistice când primele produse ale priceperii lui Daguerre au fost introduse într-o lume fără fotografie. S-ar fi putut crede chiar împreună cu Paul Delaroche, celebrul pictor francez, care a fost printre primii care au văzut opera originală a lui Daguerre, că „Pictura este moartă din această zi”. 10
******
Introducerea dagherotipiei în America a urmat la scurt timp după primul anunț public în străinătate. După cum s-a subliniat, Daguerre nu și-a descris procesul până la 19 august 1839, dar presa populară și științifică a Franței și Angliei tipărise diverse relatări ale dagherotipurilor expuse încă din ianuarie 183!). Unele dintre aceste relatări au fost retipărite în presa americană. Boston Mercantile Journal, la începutul lunii martie 1839, a tipărit o descriere a rezultatului final al procesului lui Daguerre, în comparație cu un proces rival propus de englezul Talbot. inclusiv National Intelligencer of Washington (7 martie 1839). Puțin peste o lună mai târziu, în multe ziare americane a apărut o relatare a dagherotipului scrisă de Samuel FB Morse, care se afla în acel moment la Paris. Aceasta a apărut inițial în New York Observer pentru 20 aprilie 1839 și a fost retipărită în ziare din toată țara. Cele mai multe dintre aceste relatări au fost primite cu prudență considerabilă, ca să nu spunem scepticism, de către oamenii inteligenți ai vremii și de publicul larg.11 Și publicul ar putea fi precaut, pentru că fuseseră doar câteva
* Dacă cititorul nu este familiarizat cu acest efect, consultați ilustrația de la pagina 94 care arată o astfel de inversare.

t Urmează să fie descris în capitolul șase.

ani de când a fost comisă asupra publicului american una dintre cele mai celebrate farse științifice din toate timpurile.
Această păcăleală se baza pe o serie de articole apărute în New York Sun între 21 august și 31 august 1835, care trebuiau să fie rapoartele lucrării lui Sir John Herschel, un eminent astronom englez, care fusese trimis de către Guvernul britanic la Capul Bunei Speranțe pentru a face anumite observații astronomice. Pe această bază de fapt, articolele despre Soare au continuat să descrie un telescop enorm construit de Herschel pentru observarea lunii. Articolele erau îmbrăcate într-un limbaj pseudo-științific, astfel încât chiar și cei mai învățați erau făcuți creduli. S-a afirmat că, cu ajutorul telescopului, Herschel a văzut caracteristicile geografice ale Lunii în detaliu considerabil, precum și locuitorii vii, inclusiv liliecii asemănători oamenilor. Întrucât Soarele era singurul ziar care tipăria articolele originale, circulația sa a crescut enorm; și, după cum s-a dovedit în cele din urmă, articolele fuseseră concepute pentru acest scop anume.12 Nu este, deci, de mirare că, atunci când primele rapoarte ale dagherotipului au ajuns în această țară, au fost discreditate cu: „Ah, o altă ediție a faimoasa farsă lunară”.
Primul cetățean american care a intrat în contact strâns cu Daguerre înainte de publicarea procesului său a fost Samuel FB Morse, a cărui scrisoare către New York Observer a fost deja menționată. Morse a jucat un rol important în dezvoltarea timpurie a da-gherotipiei în această țară și, prin urmare, vizita sa la Daguerre merită o mențiune specială. În vara lui 1838, Morse plecase în străinătate cu scopul de a obține brevete în Anglia și în Franța pentru telegraful său electromagnetic, la care lucra de câțiva ani. După ce a întâlnit eșecul în Anglia, a plecat la Paris și a reușit să obțină un brevet francez asupra invenției sale. A rămas ceva timp la Paris, sperând să obțină un contract de la guvernul rus pentru aceeași invenție. Negocierile au continuat atât de lung, încât a fost forțat să rămână în Franța până la începutul primăverii anului 1839 și, prin urmare, a fost la Paris când descoperirea lui Daguerre a primit o mare publicitate în ianuarie a acelui an. Morse, pe lângă faptul că era inventatorul telegrafului, a obținut la începutul vieții sale o distincție considerabilă ca pictor portretist și a fost, de fapt, pentru unii
Samuel F. B. Morse și primul său aparat foto dagherotip. Camera se află acum în posesia Muzeului Național al Statelor Unite. (Fotografie de A. Bogardus, New York, 1871.)
optsprezece ani (1827-1845) președinte al Academiei Naționale de Design, o asociație a multor artiști marcanți ai acelei zile. În plus, Morse primise o anumită pregătire în știință ca student la Yale și se pare că făcuse de fapt niște experimente nereușite în timpul zilelor sale de student cu scopul de a „repara” imaginea camerei obscure. Anunțul descoperirii lui Daguerre l-a interesat firesc și a căutat o audiență cu Daguerre. Deoarece Morse și-a dobândit o reputație considerabilă la Paris pentru descoperirea sa, Daguerre a consimțit cu ușurință și a sugerat o duminică în care Morse să poată vedea rezultatele muncii sale. Pregătirea puritană a lui Morse a exercitat o asemenea influență, încât el ia răspuns politicos lui Daguerre întrebându-l dacă „luni sau orice altă zi” ar fi de acord cu Daguerre. Daguerre a consimțit cu bucurie și la începutul lunii martie 1839, Morse a reușit să obțină prima vedere a fotografiilor pe argint. Impresiile sale despre această vizită sunt de interes și au fost

descrise două zile mai târziu în scrisoarea care a fost publicată în New York Observer, o parte din care scrie după cum urmează:
„Poate că ați auzit de Daguerrotipe, numit așa de la descoperitorul, M. Daguerre. Este una dintre cele mai frumoase descoperiri ale epocii. Nu știu dacă vă amintiți câteva experimente ale mele din New Haven, cu mulți ani în urmă. , când am avut camera mea de pictură lângă profesorul Silliman – experimente pentru a stabili dacă era posibil să repar imaginea Camerei Obscure. Am putut produce diferite grade de nuanță pe hârtie, scufundată într-o soluție de nitrat de argint, prin mijloace de diferite grade de lumină, dar constatând că lumina produce întuneric și lumină întunecată, am presupus că producerea unei imagini adevărate este impracticabilă și am renunțat la încercare. M. Daguerre a realizat în cel mai rafinat mod această idee.
„Acum câteva zile i-am adresat o notă domnului D. în care i-am cerut, în calitate de străin, favoarea de a-i vedea rezultatele și l-am invitat la rândul său să-mi vadă Telegraful. Am fost invitat politicos să-i văd în aceste circumstanțe, pentru că el hotărâse să nu le mai arate, până când Camerele nu au adoptat definitiv o propunere ca Guvernul să cumpere secretul descoperirii și să-l facă public. Alaltăieri, 7, l-am chemat pe domnul Daguerre, la camere din Diorama, pentru a vedea aceste rezultate admirabile.
„Sunt produse pe o suprafață metalică, piesele principale de aproximativ 7 inci pe 5 și seamănă cu gravuri în acvatinta; pentru că sunt în clar-întuneric simplu și nu în culori. Dar minunea rafinată a

delimitarea nu poate fi concepută. Nicio pictură sau gravură nu s-a apropiat vreodată de el. De exemplu: într-o priveliște de sus pe stradă, ar fi perceput un semn îndepărtat, iar ochiul ar putea discerne doar că există linii de litere pe el, dar atât de mic încât să nu fie citit cu ochiul liber. Cu ajutorul unei lentile puternice, care a mărit de cincizeci de ori, aplicată delimitării, fiecare literă era lizibilă clar și distinct, la fel și cele mai mici rupturi și linii din pereții clădirilor; și trotuarele străzilor. Efectul lentilei asupra imaginii a fost într-o mare măsură similar cu cel al telescopului în natură.
„Obiectele în mișcare nu sunt impresionate. Bulevardul, atât de mereu plin de o mulțime de pietoni și trăsuri în mișcare, era perfect solitar, cu excepția unui individ căruia i se peria cizmele. unul aflându-se pe cutia cizmei negru, iar celălalt pe pământ.În consecință, cizmele și picioarele lui erau bine definite, dar este fără corp sau cap, deoarece acestea erau în mișcare.
„Impresiile vederilor interioare sunt perfecte de Rembrandt. Una dintre plăcile domnului D. este o impresie a unui păianjen. Păianjenul nu era mai mare decât capul unui ac mare, dar imaginea, mărită de microscopul solar până la dimensiunea palmei, după ce a fost imprimată pe farfurie și examinată printr-o lentilă, a fost mărită și mai mult și a arătat o minuțiozitate de organizare nemaivăzută până acum ca să existe. Înțelegi cum această descoperire este, prin urmare, pe cale să deschidă un nou domeniu de cercetare în profunzimea naturii microscopice. Urmează să vedem în curând dacă minutul are limite descoperite. Naturalistul trebuie să aibă un nou regat de explorat, atât de mult dincolo de microscop cât microscopul este dincolo de ochiul liber.
„Dar sunt aproape de sfârşitul lucrării şi, din nefericire, trebuie să fac o melancolie apropiată relatării mele despre această descoperire ingenioasă. Domnul Daguerre a pus ieri la prânz să-mi vadă Telegraful. A venit şi a trecut mai mult de o oră cu Eu, exprimându-se foarte mulțumit de funcționarea ei.Dar în timp ce era angajat astfel marea

clădire a Dioramei, cu propria sa casă, toate lucrările sale frumoase, notele și hârtiile sale valoroase, munca de ani de experimente, erau necunoscute pentru el, în momentul de față devenind prada flăcărilor.Secretul lui într-adevăr este încă în siguranță la el, dar pașii progresului său în descoperire și cercetările sale valoroase în știință sunt pierduți pentru lumea științifică.Aflu că Diorama lui era asigurată. , dar în ce măsură nu știu. Sunt sigur că toți prietenii științei și perfecționării se vor uni pentru a-și exprima cea mai profundă simpatie pentru pierderea domnului Daguerre și speranța sinceră că o sumă atât de liberală îi va fi acordată de către Guvern, care să-i permită el, cel puțin într-o anumită măsură, să-și revină din pierderea sa".

Regina Britanică, pachetul de aburi care a adus pentru prima dată o descriere a procesului lui Daguerre în această țară; una dintre primele nave transatlantice cu abur, „cea mai mare și mai fină navă cu aburi construită vreodată". (După o acvatinta gravată de Edward Duncan în jurul anului 1839. Cu amabilitatea, Biblioteca Publică din New York.)

Incendiul la care face aluzie Morse a fost o lovitură severă pentru Daguerre, așa cum se poate închipui. Din fericire, nu a interferat cu publicarea rezultatelor sale.

Ca urmare a acestei scrisori și a vizitei lui Morse la Daguerre, s-a creat impresia că Morse a făcut cunoștință cu detaliile procesului înainte de descrierea publică a procesului lui Daguerre, despre care se va aminti că nu a fost făcută decât pe 19 august 1839. În în Letters and Journals of Morse, pregătite de fiul său, EL Morse, se afirmă că Daguerre, în momentul vizitei lui Morse, „a împărtășit cu generozitate secretul noii arte americanului de care a fost dusă peste ocean și cu succes. introdus în Statele Unite". 13

Există puține dovezi pentru adevărul acestei afirmații și, de fapt, multe dovezi directe împotriva ei. Nu pare deloc rezonabil ca Daguerre să transmită unui străin natura exactă a procesului său într-un moment în care ducea negocieri cu guvernul francez pentru cumpărarea acestuia. O examinare a diferitelor relatări contemporane arată că Daguerre a făcut

toate eforturile pentru a ascunde detaliile prin care au fost produse pozele sale. În plus, Morse însuși recunoaște că nu a realizat dagherotipuri de succes până la publicarea relatărilor scrise despre procesul lui Daguerre, iar acestea nu au ajuns în această țară decât în toamna anului 183914.

Din fericire, cel puțin din punctul de vedere al istoricului, se poate stabili data exactă la care această știre a ajuns în America. Numărul din octombrie 1839 al American Journal of Science and Arts (publicat la New Haven) a afirmat că prima relatare tipărită a procesului lui M. Daguerre a fost adusă de „sosirea târzie a reginei britanice". 10 În Morning Courier și New York Enquirer din 21 septembrie 1839, găsim în „Maritime List Arrived", pe 20 septembrie, anunțul „Steamship British Queen, Lieut. Roberts, RN, comandant, din Portsmouth, 3 septembrie, . . . 17, a făcut schimb de semnale către o goeletă engleză, aflată la E; a trecut pe lângă un bric care stătea spre vest".

Data autorizației de la Portsmouth, 3 septembrie, i-ar fi dat reginei britanice suficient timp pentru a primi relatările tipărite ale descrierii de către Arago a procesului lui Daguerre făcute pe 19 august. Ziarele franceze au publicat imediat relatări despre proces, iar pe 23 august conturile. erau disponibile în ziarele engleze?6

Această dată, deci, de 20 septembrie 1839, marchează începutul fotografiei practice în America, deoarece imediat după primirea acestor relatări publicate găsim un număr de indivizi care încep experimente încercând să dubleze rezultatele lui Daguerre în această țară. Copii ale London Globe din 23 august erau disponibile în New York City și, deoarece articolul Globe conținea suficiente informații pentru cei interesați, primele încercări au fost, fără îndoială, făcute imediat după 20 septembrie. Până pe 25 septembrie, metoda fusese publicată în alte țări americane. orase. The United States Gazette of Philadelphia, la 25 septembrie 1839, a publicat o scurtă descriere care a fost tradusă dintr-o relatare franceză de către Dr. Alexander Dallas Bache, un strănepot al lui Benjamin Franklin?7 La aceeași dată, relatarea London Globe a procesului lui Daguerre a fost publicat în National Intelligencer of Washington; pe 28 septembrie a fost publicat în Niles' Weekly Register of Baltimore. În consecință, o [14 J

La câteva zile după sosirea sa în această țară, natura metodei de obținere a dagherotipurilor era cunoscută în majoritatea orașelor principale ale acestei țări și, deși nu era detaliată, relatarea a fost suficientă pentru a-i pune pe primii amatori ai Americii să lucreze.

Și cine erau acești „primi amatori”? — căci, desigur, toți erau amatori atunci. Numele câtorva au fost înregistrate; fără îndoială au existat unii ale căror nume se pierd în obscuritate. Întrucât New York a fost primul care a primit vestea, se poate presupune în mod rezonabil că amatorii acelui oraș au făcut primele experimente, mai ales că Samuel Morse, al cărui interes fusese mult trezit de „previzualizarea” sa a procesului, a fost un rezident al acelui oraș.Morse afirmă că imediat după primirea veștii a făcut pentru el o cameră daguerreană de către Prosch, un producător de instrumente care a fabricat și instrumentele telegrafice ale lui Morse.18 După cum și-a amintit Morse șaisprezece ani mai târziu, a realizat primul succes. dagherotip cu acest instrument în septembrie 1839. Era o vedere a bisericii unitariane, de la fereastra de pe scara etajului al treilea al Universității din New York City. Morse mai spune că au fost câteva persoane care au început imediat să experimenteze în septembrie, 1839, printre ei și un englez al cărui nume nu și-a putut aminti.

Cu toate acestea, anumiți new-yorkezi au fost probabil foarte impresionați când au citit în Morning Herald pentru 30 septembrie 1839, o știre care a început:

„Noua artă. — Am văzut zilele trecute, la Chilton's, la Broadway, un exemplar foarte curios al noului mod, recent inventat de Daguerre la Paris, de a prelua pe cupru asemănările exacte ale scenelor și ale obiectelor vii, prin mijloc a razelor soarelui reflectate într-o camera obscura. Scena cuprinde o parte din biserica Sf. Paul, tufișurile și casele din jur, cu un colț al Casei Astor și, din câte știm, Stetson privind dintr-un fereastră, spunând o glumă despre Davie Crockett. Toate acestea sunt reprezentate pe o bucată mică de cupru de dimensiuni egale cu o pictură în miniatură."

Este apoi descrisă natura procesului și articolul continuă: „Domnul Segur, al acestui oraș, la această descriere, și-a pus la lucru puterile și, în urmă cu aproximativ trei zile, a reușit să facă experimentul”. Un comentariu interesant este făcut cu privire la expunerea necesară Segur pentru a obține punctul de vedere de mai sus; camera este îndreptată în clar [15 J

lumina soarelui la obiectele care urmează să fie reprezentate „pentru opt sau zece minute... în Europa este necesară o expunere mai lungă, pentru că un soare american strălucește mai puternic decât cel

european”. Trăsătura yankee de a se lăuda cu bunurile și mediul cuiva fusese evident, chiar și la această dată timpurie, bine stabilită ca un obicei.
Articolul se încheie spunând: „Specimenul de la Chilton's este o bijuterie cea mai remarcabilă în felul său. Arată ca o zână și își schimbă culoarea ca un camelion în funcție de nuanța obiectelor apropiate. Doamnele, dacă sunt frumoase, cu picioare mici și mâini delicate, pasionate de știință, ar trebui să sune și să vadă. Este pentru prima dată când razele soarelui au fost prinse vreodată pe acest continent și închise, în toată gloria și frumusețea lor, într-o carcasă din Maroc, cu agrafe de aur.”
Evident, dacă ar trebui să-l credem pe reporter, doamnele simple cu picioare mari nu ar fi interesate să vadă un exemplu al noii arte. În afară de ambiguitatea plăcută, însă, relatarea este importantă pentru că înregistrează realizarea primului dagherotip produs în această țară. Această afirmație este întărită și mai mult de faptul că la câteva zile după ce povestea Morning Herald a fost publicată, în aceeași ziar a apărut următoarea reclamă:
„Dagherotipul. — O prelegere va fi susținută de domnul Seager, la Institutul Stuyvesant, sâmbătă seara, instituția a 5-a, la ora șapte și jumătate, despre Dagherotip, sau arta imprimării, în câteva minute, după modul domnului Daguerre, frumoasele imagini ale Peisajelor, Arhitecturii, Interioarelor etc., formate în Camera Obscura.Aceste desene vor fi găsite atât de perfecte încât case îndepărtate, aparent nu mai mari decât capul unui ac, pot fi mărite pentru a le descoperi . uși, ferestre etc. — Procesul este rapid și simplu, dar necesită delicatețe și o anumită aderență la regulile care vor fi stabilite în mod explicit, precum și detaliile particulare care trebuie respectate pentru a asigura siguranța succesului. procesul nu poate fi dus la finalizarea finală la lumina lumânărilor, dar fiecare etapă a operațiunii va fi expusă pentru a-i familiariza pe alții cu modul.
„Următorii domni științifici au dat permisiunea de a fi referiți ca fiind familiarizați cu procesul și cu rezultatele extraordinare ale acestuia:
„Președintele Duer, Columbia College; Profesorul Morse; James R. Chilton, Esq.; Jno. L. Stephens, Esq.
„Poate fi luate bilete, 50 de cenți, de la Dr. Chilton, 263 Broadway; la [16]
Domnii Carvill, la Booksellers și la Stuyvesant Institute, Broadway.”
19
Și în ziua următoare îl găsim pe domnul Seager din nou menționat în știrile zilei:
„Noua artă—Dagherotip.—Dl. Seager, artistul ingenios al acestui oraș, care a reușit mai întâi să prindă razele soarelui și să le închidă într-un caz maroc, adică care a transformat figurile și peisajele în aramă, doar prin mijlocul luminii acționând asupra substanțe chimice — susține o prelegere despre artă mâine seară, la Institutul Stuyvesant. Avem în posesia noastră un exemplar al ingeniozității sale, care arată ca o piesă de zână în culori aurii.”
Morse, care la acea vreme era profesor de literatura de artă a designului la Universitatea din New York, a fost astfel un sponsor al lui Seager și, fără îndoială, cunoștea bine afirmațiile făcute pentru el de Morning Herald și, ca în măsura în care se poate constata, nu a făcut niciun efort pentru a le infirma. Afirmațiile pe care le-a făcut Morse, așa cum s-a spus, au fost publicate aproximativ șaisprezece ani mai târziu, când memoria lui ar fi putut foarte bine să devină

plictisitoare; dar și-a amintit că a existat un altul care a început să experimenteze „imediat” cu dagherotipul. Atunci lui Seager trebuie să îi revină onoarea, în măsura în care sunt dovezile disponibile, de a fi realizat primul dagherotip din lumea nouă.
Cunoștințele noastre despre domnul Seager sunt într-adevăr limitate. Dacă punem laolaltă puținele informații pe care le avem despre el în prezent, rezultatul ar fi cam așa: DW Seager a fost un englez care s-a restabilit în New York în 1839. A fost prima persoană care a realizat un dagherotip de succes în Statele Unite ale Americii, ceea ce a făcut la 27 septembrie 1839. Timp de câteva luni a ținut prelegeri în New York City despre arta de a lua dagherotipuri. În ultima parte a vieții sale, a trăit în Mexic.20 Mai degrabă o biografie slabă de scris pentru o persoană care ocupă o poziție la fel de importantă ca și Seager în istoria fotografiei americane.
Alți amatori timpurii din New York care au încercat procedeul lui Daguerre au fost dr. James Chilton, medic și chimist, a cărui adresă este menționată în relatările din ziare deja date; un profesor CE West; și Dr. John W. Draper?1 Draper a fost profesor de [17]
Profesorul Ioan \V. Draper (de la o fotografie macle din 1860).
Facsimil al primului dagherotip al lui Saxton, realizat în Philadelphia, 16 octombrie l 839. Copie fotografică realizată de JF Sachse, 1893. (Reprodus prin amabilitatea Institutului Franklin.)
chimie la Universitatea din New York, aceeași instituție cu care Morse avea legătură. Draper a fost unul dintre oamenii remarcabili din punct de vedere intelectual ai timpului său. Englez prin naștere, și-a făcut studiile la Universitatea din Pennsylvania și a fost un student al lui Robert Hare, unul dintre cei mai importanți chimiști ai vremii sale. Deși chimist prin pregătire, Draper a obținut o reputație largă nu numai în chimie, ci și în domeniile fiziologiei, istoriei și filosofiei. În timp ce amploarea învățării umane a fost mult mai limitată, în special în ramurile științifice, pe vremea lui Draper, nu a fost o realizare deloc ușoară să câștigi o reputație internațională în patru divizii de gândire. Cu câțiva ani înainte ca notificările despre lucrările lui Daguerre să fi găsit în presă, Draper a fost interesat de proprietățile luminii și a folosit de fapt iodură și bromură de argint pentru a-și înregistra acțiunea.22 Prin urmare, a fost rapid să realizeze importanța lui Daguerre. descoperire și a fost unul dintre primii din această țară care a încercat procesul. Din moment ce el și Morse erau colegi, era firesc ca ei să devină în curând asociați în experimentele lor asupra dagherotipului.
Cu pregătirea chimică a lui Draper și investigațiile anterioare în proprietățile luminii, nu este de mirat că rezultatele lui Draper au fost recunoscute la momentul respectiv ca fiind cele mai bune produse. El a subliniat curând că obiectivul camerei a adus razele care au fost cele mai active în producerea imaginii dagherotip să focalizeze la o distanță mai mică de lentilă decât cele care sunt văzute cu ochiul, astfel încât a fost necesar să se reducă oarecum distanța. între placă și lentilă când imaginea a fost văzută ca fiind focalizată vizual. „Cantitatea de scurtare care trebuie acordată camerei”, spune el, „acolo unde obiectivul are o focalizare de cincisprezece inchi, nu depășește de obicei trei zecimi de inch”. Nu o distanță foarte mare, desigur, dar a produs diferența în dagherotipul finit între o imagine clar definită și cea neclară care a rezultat atunci când „scurtarea” nu a fost făcută. Cititorul trebuie să-și amintească că aceasta a fost înainte de ziua sistemelor de lentile extrem de corectate ale prezentului, lentilele disponibile fiind cele făcute pentru utilizare

la telescoape, ochelari de citit, ochelari și altele asemenea. De fapt, Draper a declarat că unele dintre cele mai bune exemplare ale sale de dagherotip au fost obținute „cu o com-[19 J
lentilă de ochelari cu focalizare de paisprezece inci, aranjată la capătul unei cutii de trabucuri ca un aparat foto.” 23
În timp ce experimentatorii erau astfel ocupați la lucru în New York, interesul pentru dagherotip a fost manifestat în alte orașe. În Philadelphia aflăm că la 16 octombrie 1839, Joseph Saxton a exhibat ceea ce probabil a fost cel mai vechi dagherotip realizat în acel oraș. Aceasta a fost o vedere luată de la fereastra Monetăriei Statelor Unite, unde era angajat Saxton, „a vechiului Arsenal și a cupolei vechiului liceu din Philadelphia”. 24 Alții care au activat timpuriu în Philadelphia au fost Robert Cornelius, un producător de metal și candelabre; Dr. Paul Beck Goddard, la acel moment conectat cu departamentul de chimie al Universității din Pennsylvania; şi un profesor WR Johnson.25
În Boston, un profesor Grant și un domnul Davis au produs o vedere dagherotip a treia zi după ce o relatare a procesului fusese publicată în acel oraș?6 Dar cel mai distins dintre Bostonieni a încercat să-și încerce dagherotipia la scurt timp după introducerea acesteia în acest oraș. țara a fost Edward Everett Hale, primul său dagherotip fiind al bisericii din Boston „din care, destul de ciudat, am devenit slujitor șaisprezece ani după”, așa cum a afirmat Hale într-o scrisoare scrisă mulți ani mai târziu.”27
Foarte probabil, de asemenea, în multe orașe mai mici și în colegii și universități au fost în curând în curs de desfășurare experimente, multe ducând, fără îndoială, exemple acceptabile ale artei dagherotiperului.
Chiar și în îndepărtatul Kentucky, dagherotipurile, cu ap-paratus importate, au fost realizate în toamna anului 1839. Se pare că dr. Bush și Peter de la Facultatea Transylvania College au fost trimiși în străinătate de către consiliul orașului Lexington, Kentucky, pentru a cumpăra aparate pentru școala de medicină recent organizată din Transilvania, o alocare de 15.000 de dolari fiind făcută de către consiliu în acest scop . Pe 22 august, profesorul Bush a scris acasă de la Londra: „Vom naviga pe primul sau pe al doilea septembrie pe regina britanică... Ne-a costat o mare muncă și cercetare să obținem toate articolele pe care le doream, dar suntem răsplătiți prin satisfacția de a ști că vom avea o astfel de colecție de mijloace de instruire medicală, așa cum se găsește rar în țară.” După cum se poate vedea din data scrisorii și referirea la regina britanică, aceste gen-[20]
oamenii se aflau în străinătate când procesul dagherotipului a fost anunțat pentru prima dată public și, în consecință, trebuie să fi împărtășit interesul larg răspândit pe care anunțul l-a provocat în cercurile științifice. Nu este de mirare atunci că au inclus în achizițiile lor științifice un echipament complet de dagherotip, așa cum este descris de Daguerre și pregătit la Paris. Poate fi îndoielnic dacă acest echipament a fost gata la timp pentru a-i însoți pe dr. Bush și Peter la întoarcerea lor pe regina britanică, dar cert este că echipamentul importat a ajuns în Transilvania în toamna anului 1839 și că în aceeași toamnă Dr. Robert Peter a luat cu această cameră primul dagherotip din Kentucky, o copie a lui. masca mortuală a lui Talleyrand, încă în posesia moștenitorilor doctorului Peter.28
Facsimil al unui dagherotip timpuriu din Philadelphia realizat de Dr. Paul Beck Goddard, octombrie 1842. „A unsprezecea expoziție anuală a

Institutului Franklin”. Dagherotipul a fost fotografiat în 1893 de JF Sachse.(Cu amabilitatea, The Franklin Institute.)
[21]
o
CAPITOLUL DOI
o
Primele portrete și primele galerii
Domnișoara Dorothy Catherine Draper, portretul dagherotip realizat de profesorul Draper, probabil în vara anului 1840. Reproduct dintr-un negativ al dagherotipului original, realizat în 1933 special pentru această istorie prin amabilitatea proprietarului, reverendul Sir John CW Herschel, Bart., din Slough, Anglia. Imaginea a dispărut acum (1937) din dagherotip.
cititorul poate să fi observat că primele daghereo-tipuri americane deja descrise erau fie vederi în aer liber, fie copii ale obiectelor stili. Expunerile necesare pentru realizarea unei fotografii pe argint au fost atât de lungi încât au făcut aproape imposibilitatea fizică ca modelul să rămână nemișcat suficient de mult pentru a obține un portret distinct. Morse a fost interesat în mod special de acest punct, pentru că, după cum ne vom aminti, a fost de mulți ani portretist. În vizita sa la Daguerre în martie 1839, el întrebase despre posibilitatea portretizării de către [22]
fotografie. Daguerre, potrivit lui Morse, nu avea nicio speranță în practicabilitatea realizării portretelor prin procesul său.
Durata necesară de expunere a primelor dagherotipuri realizate în această țară poate fi găsită într-un tabel pregătit de DW Seager și publicat în Repertoriul American de Arte, Științe și Manufacturi pentru 18 martie 4 0,28 Deoarece este primul tabel de expunere publicat în această țară, posedă suficient interes pentru a garanta reproducerea sa în întregime.
TABEL REGULI GENERALE DE EXPUNERE
A PLACEI ÎN CAMERA, ÎN LUAREA VEDERILOR EXTERIOARE
Următorul tabel este întocmit parțial din observație și parțial din analogie și se aplică numai perioadei din luna octombrie până în februarie. Observațiile au fost făcute pe vederi obișnuite ale orașului.
Starea vremii
8
Foarte strălucitor și clar, vânt constant din V. sau NV, cer albastru foarte profund și absența razelor roșii la răsărit sau apus.
Timpul angajat.............. 15
Senin, vânt din SV, moderat-frig, dar un ușor vapori perceptibil în comparație cu cel de mai sus.
Timpul angajat.............. 16
Soare, ci mai degrabă cețos, umbre nu dure și nici definite clar.
Timp angajat.............. 25
Soarele întotdeauna ascuns de nori ușori, dar atmosfera inferioară este curată de ceață și vapori.
Timp angajat.............. 30
Destul de tulbure, dar atmosferă inferioară fără vapori.
Timp angajat.............. 50
Orele zilei

9	1011-1 1-2 –Minutele	2-3 3 și după
8	656712-30	
12	767815-40	
18	1412141625-40	

20 1816152035-50
30 2520203050-70 [23 J
„Este imposibil, în prezent”, continuă redactorul Repertoriului, „să precizăm cu exactitate timpul necesar expunerii plăcuței în cameră în toate anotimpurile anului. . . timpul va scădea neapărat pe măsură ce lunile de vară se apropie.”
După cum se poate observa examinând tabelul de mai sus, cea mai scurtă expunere tabelată a fost de cinci minute și, chiar dacă aceasta s-ar reduce la jumătate în lunile de vară, timpul necesar ar preclude în continuare probabilitatea de a obține portrete cu camera dagherotip. Totuși, asemenea imposibilități aparente nu erau decât stimulente pentru genuitatea yankee, pentru că procesul nu fusese decât introdus în noua lume, înainte de a găsi patru sau cinci revendicări, toate americane, pentru utilizarea procedeului dagherotip pentru realizarea portretelor. Este suficient să spunem, deocamdată, că procesul nu era proprietate publică timp de un an înainte de a exista un număr de persoane, atât în țară, cât și în străinătate, care își câștigau existența, fie în totalitate, fie în parte, prin realizarea de portrete dagherotip.
Întrucât toți primii solicitanți pentru onoarea de a fi realizat primele portrete fotografice au fost americani, problema determinării cine a fost primul dintre aceștia este oarecum simplificată; dar trebuie spus că pentru niciuna dintre revendicările avansate nu se pot aduce suficiente dovezi autentice pentru a soluționa fără îndoială întrebarea cine a realizat primele portrete fotografice.30 Ca de obicei, întrebarea „Cine a fost primul?” nu a apărut timp de câțiva ani după ce profesia de dagherotipist a devenit binecunoscută. Până atunci, amintirile bărbaților deveniseră oarecum întunecate și, în consecință, a existat o controversă considerabilă între puținii care au fost interesați de această problemă. din acea zi.Niciuna dintre aceste persoane interesate nu s-a uitat însă asupra chestiunii fără pasiune și nici înregistrările existente nu au fost examinate cu atenție – unele, într-adevăr, au fost complet trecute cu vederea. Din aceste motive se va încerca aici să să producă un răspuns la fel de autoritar la întrebarea „Cine a făcut primul portret dagherotip?” după cum vor permite dovezile.
Pentru început, să-i enumerăm pe cei care la un moment dat au susținut, sau au avut pretenții pentru ei, că au produs primul portret fotografic. Acești reclamanți sunt Samuel FB Morse, John W. Draper și Alexander S. Wolcott din New [24]
Orașul York; Joseph Dixon din Jersey City; și Robert Cornélius din Philadelphia.
Pretențiile lui Draper și ale lui Wolcott trebuie luate în considerare mai serios decât restul; din acest motiv, afirmațiile de la sau despre ceilalți vor fi eliminate mai întâi.
Scriind în 1853, Morse afirmă că și-a început experimentele cu portretul dagherotip de îndată ce a stăpânit procesul în sine. Primele dintre aceste experimente au fost făcute „în septembrie sau începutul lunii octombrie 1839” și au fost portretele fiicei sale și grupurile de prieteni ale ei. Morse continuă: „Aproximativ în același timp, profesorul Draper a reușit să facă portrete; deși nu pot spune dacă el sau eu am făcut primul portret.” *
După cum se va vedea, această afirmație a fost făcută la șaisprezece ani după experimentele sale, astfel încât data exactă a fost destul de incertă în mintea lui Morse. Foarte probabil, Morse a încercat să facă portrete prin noul proces fotografic, dar este foarte îndoielnic dacă

încercările sale au reușit. Morse însuși a afirmat că portretele necesitau expunere de la zece până la douăzeci de minute, o perioadă atât de lungă încât niciun personaj nu putea rămâne nemișcat. Cea mai convingătoare mărturie împotriva pretenției lui Morse se găsește într-o scrisoare scrisă de Morse către Daguerre și datată 19 noiembrie 1839, care, se va observa, coincide cu timpul în discuție. 3oa În această scrisoare i-a scris lui Daguerre că a experimentat „cu succes indiferent" procesul lui Daguerre. Morse i-a remarcat în continuare lui Daguerre: „Veți avea primul care este în orice grad perfect". Este evident că orice succes pe care l-a obținut Morse trebuie să fi venit după 19 noiembrie 1839. Acest fapt împreună cu recunoașterea lui Morse că pretenția sa coincide cu cea a lui Draper, practic îl elimină din considerația pentru onoarea în cauză.
Afirmația lui Dixon nu a fost făcută decât în 1868, când a declarat că a făcut primul portret fotografic în această țară la „prima parte a lunii septembrie 1839". 31 Întrucât nu există alte probe, cererea sa trebuie respinsă, pentru că am văzut că natura procesului nu a devenit cunoscută decât după 20 septembrie 1839, adică până în ultima parte a lunii septembrie.
• Cursivele din acest citat sunt ale autorului și sunt făcute pentru a sublinia faptul că pretenția de prioritate a lui Morse a fost practic coincidentă cu revendicarea lui Draper.

Vpper. Camera lui Alexander S. Wolcott, a depus la cererea lui Wolcott pentru primul brevet fotografic eliberat în această țară. Fotografie realizată în 1935. (Counesy, Muzeul Național al Statelor Unite.)
Inferioară. Secțiune transversală schematică a camerei lui Wolcott extrasă din specificațiile brevetului de la OR Bingham, 1935. A este deschiderea mare, C oglinda concavă folosită pentru a reflecta imaginea înapoi pe dagherotipul plasat în suportul reglabil, B. Observați ușa cu balamale la partea superioară a instrumentului care a fost folosit pentru a face orice ajustare necesară a focalizării.
Pretențiile lui Robert Cornélius din Philadelphia nu au fost avansate decât în 1893, când Julius F. Sachse, un Philadelphian, fără a lua în considerare alte afirmații, a afirmat că Cornelius avea dreptul la onoarea de a fi realizat primul portret dagherotip. 32 Dovezile pe care le prezintă Sachse nu sunt nici clare, nici concludente și se bazează pe o declarație verbală a lui Cornelius către Sachse, probabil cu puțin timp înainte de momentul în care Sachse și-a publicat cercetările. Fără îndoială, această poveste de la acea vreme (1893) trebuie să fi venit de la un om cu mult timp în ani, dacă Cornelius ar fi făcut [26] primul portret dagherotip în toamna anului 1839, astfel încât afirmația să fie supusă, așadar, vicisitudinilor memoriei bătrânului. „Din păcate", spune Sachse, „data exactă a acestui experiment de succes la portretizare nu a ajuns până la noi și nici domnul Cornelius nu poate să-și amintească cu certitudine".
Potrivit lui Sachse, experimentul a fost făcut după ce Cornelius a văzut primul dagherotip realizat în Philadelphia de Joseph Saxton, despre care se spune că ar fi fost pe 16 octombrie 1839. Cât de curând după 16 octombrie Cornelius a văzut efortul lui Saxton și cât de curând și-a început propriile încercări de daguerrcotipie nu avem de unde să știm. Deoarece Cornelius, în momentul în care a văzut dagherotipul lui Saxton, nu avea niciun aparat și nu era familiarizat cu procesul, este rezonabil să presupunem că trebuie să fi trecut ceva timp înainte ca astfel de încercări să fie făcute. Se mai spune că primul subiect al lui Cornelius a fost el însuși în curtea lui din spate. Dacă acest

lucru ar fi adevărat, fără îndoială, expunerea lungă trebuie să fi fost folosită pentru a obține orice imagine și este extrem de puțin probabil ca Cornelius să fi putut obține ceea ce s-ar putea numi un portret de succes. La urma urmei, întrebarea care trebuie rezolvată nu este „Cine a încercat mai întâi să facă un portret fotografic?” dar "Cine a reusit sa faca primul portret reusit?" De fapt, cea mai veche dată autentificată care a fost găsită care indică faptul că Cornelius a realizat portrete de dagherotip de succes este 23 aprilie 1840.33 Cu toate acestea, foarte probabil, Cornelius a avut succes înainte de această dată.
Pretenția lui Draper că a realizat primul portret fotografic de succes se bazează pe o scrisoare pe care a scris-o și datată 31 martie 1840 și trimisă în străinătate pentru publicare. Înștiințarea primirii sale a fost publicată în Philosophical Magazine pentru iunie 1840.34 Se afirma pe scurt că Draper „a reușit în timpul iernii să producă portrete după dagherotip”. Iarna la care se face referire, desigur, este cea din 1839-40. Chiar când a fost obținut primul portret de succes al lui Draper, nu este menționat în comunicare. 31 martie 1840 – data scrisorii lui Draper – a fost considerată eronat de mulți drept data primului portret de succes. Draper a susținut cu vigoare în timpul vieții sale ulterioare că a realizat primul portret, dar nicăieri nu precizează momentul când a reușit pentru prima dată.35 În căutarea surselor de informații care au fost de fapt publicate în 1839.
[27]
și 1840, am găsit un scurt articol publicat de Draper în iulie 1840, în acea jurnal obscur și de scurtă durată, The American Reper-tory of Arts, Sciences, and Manufactures, la care s-a făcut deja referire. În acest articol apare propoziția, „Primul portret pe care l-am obținut în decembrie anul trecut a fost cu o sticlă de ochelari obișnuită”. 3a Deși este posibil deschisă mai multor interpretări, afirmația, pentru a judeca din context, se referă probabil la primul portret de succes al lui Draper. Dacă da, putem stabili pretenția lui Draper la fel de aproape ca în decembrie 1839 și este îndoielnic dacă se poate face acum vreo revendicare mai bună pentru el. Draper nu a ținut nici un jurnal și nici nu sunt disponibile scrisorile sale contemporane care ar putea arunca mai multă lumină asupra chestiunii.37
După cum va deveni în curând evident, nu cred că afirmația lui Draper, pe baza informațiilor disponibile acum, poate fi justificată. Cu toate acestea, Draper a jucat un rol important și important în reotipurile timpurii și portretele fotografice din această țară. Draper, după cum am văzut, cel puțin zece ani înainte de 1839 a fost interesat de efectele chimice ale luminii, iar numeroasele experimente pe care le-a făcut i-au oferit un avantaj hotărât față de cei care nu aveau acest interes și pregătire. Fără îndoială, a recunoscut aproape imediat că problema portretului fotografic, care i se părea dubioasă pentru Daguerre, s-a rezolvat fie prin creșterea cantității de lumină care cădea pe suprafața de argint sensibilizată, fie producând o suprafață sensibilizată care să răspundă mai rapid la o anumită suprafață. cantitatea de lumina.
De fapt, el afirmă că, după primele încercări de portretizare descrise mai sus, a folosit o lentilă de patru inci în diametru și de focalizare scurtă. Un astfel de obiectiv ar trece de cel puțin patru ori mai multă lumină decât unul de dimensiunea unei lentile obișnuite de ochelari și ar reduce astfel perioada de expunere la cel puțin un sfert. Cunoștințele lui Draper despre diferența dintre focalizarea chimică și focalizarea optică au fost deja menționate ca contribuind la succesul

său timpuriu și este posibil ca el, ca chimist, să fi făcut eforturi mai mult sau mai puțin reușite pentru a crește sensibilitatea suprafeței de argint. Substanțele clorul și bromul sunt strâns legate din punct de vedere chimic de iodul pe care Daguerre l-a folosit pentru a produce suprafața sa sensibilă la lumină. Știind acest lucru, Draper probabil a făcut ex-[28]
experimente, fie înlocuind aceste materiale cu iod, fie folosindu-le împreună cu acesta. Știm, de fapt, că a folosit clor și, prin urmare, este posibil să fi putut crește viteza plăcii sale de dagherotip. La aproximativ un an de la introducerea sa, problema accelerării plăcii de dagherotip a fost de fapt rezolvată printr-o astfel de procedură.
Aparent, nici una dintre primele încercări de portretizare ale vreunuia dintre cei cinci bărbați pe care i-am menționat nu a supraviețuit. Cel mai vechi portret supraviețuitor care a fost găsit este unul realizat de Draper. Cred că este probabil că acesta a fost făcut în vara lui l 840. Originalul există încă și o reproducere a acestuia va fi găsită la pagina 22. Actualul proprietar al acestui dagherotip, reverendul Sir John CW Herschel al Angliei , l-a moștenit de la bunicul său, Sir JFW Herschel, distinsul om de știință englez, căruia i-o trimisese Draper. Prin amabilitatea lui Sir John CW Herschel, am putut obține o copie a scrisorii pe care profesorul Draper a trimis-o cu dagherotipul peste apă și care nu a mai fost publicată până acum. Scrisoarea se explică de la sine și corectează mai multe erori comune care au fost frecvent afirmate în legătură cu reproducerile binecunoscute ale acestui dagherotip.
Universitatea din New York 28 iulie 1840
domnule:
Deși nu am onoarea cunoștinței tale personale, nu ezit să-ți trimit, prin editorul L. și E.*, un portret heliografic preluat din viață de către Dagherotip — procesul pe care l-am descris într-o comunicare către la L. şi Edin. Phil. Mag.,* care probabil este publicat până la această oră. Am auzit în America că toate încercările de acest gen au fost eșuate atât la Londra, cât și la Paris, dar indiferent dacă este sau nu o noutate pentru tine, permiteți-mi să o ofer acceptării voastre ca o recunoaștere a plăcerii cu care am citit atât de multe dintre cercetările tale filozofice.
Acest portret, care este al uneia dintre surorii mele, a fost obținut într-o ședință de 65 de secunde, lumina nefiind foarte intensă și cerul acoperit cu o peliculă de nor alb pal. Nu este mai bun ca punct de execuție decât cele obținute în mod obișnuit. Cred că am fost prima persoană de aici care a reușit
• The London, Edinburgh and Dublin Philosophical Magazine.
[29]
în obţinerea de portrete din viaţă. Această plăcuță va arăta cum progresează artele — o examinare atentă va da imediat satisfacția că nu se recurge la niciun ajutor de natură artificială — nu se recurge la atingerea cu creionul, dar că dovada rămâne în aceeași stare în care a adus-o la iveală. Mercur. Dacă, domnule, ar trebui să găsiți timp să vă uitați la lucrarea la care am făcut aluzie, veți vedea o referire la o remarcă a dumneavoastră în legătură cu dreptul de a folosi un obiectiv acromatic pentru aparatul foto. Această imagine a fost obținută de două lentile duble convexe non-acromatice montate împreună, fiecare lentilă având o focalizare de 16 inchi și o deschidere de 4 inci - neclaritatea care poate fi detectată în unele părți rezultă în principal din mișcările inevitabile ale mușchilor respiratori - un joc ușor. a trăsăturilor și plictisul unei atitudini forțate. „Acolo unde sunt

descrise obiecte neînsuflețite, se poate obține cea mai rigidă claritate.
Ioan, V. Draper
Scrisoarea dezvăluie stilul formal și oarecum ponderal de corespondență al vremii, dar este de o importanță mai mare, desigur, în relația sa cu problema portretului fotografic timpuriu. În primul rând se va observa că scrisoarea este datată 28 iulie 1840 și că nu se face referire la data la care a fost realizat portretul. De asemenea, se va observa că expunerea acestui portret de dagherotip timpuriu a fost de numai 65 de secunde. Relatările publicate anterior referitoare la acest dagherotip au oferit expuneri cuprinse între zece și douăzeci de minute, care, evident, s-au bazat pe astfel de informații generale care erau disponibile în tabelul de expunere al lui Seager deja citat. Judecând după aceste fapte, data scrisorii, expunerea relativ scurtă necesară și o examinare a portretului în sine care arată contraste destul de mari, sunt de părere că a fost făcut în aer liber în vara anului 1840. După cum afirmă Draper, portretul este cel al uneia dintre surorile sale, care, am găsit prin corespondență cu membrii în viață ai familiei Draper, a fost domnișoara Dorothy Catherine Draper.
Răspunsul lui Herschel la Draper este de un interes aproape egal, deoarece arată clar că chiar și la un an după descrierea publică a procesului de dagherotip, portretele nu au fost executate cu succes în Anglia, sau cel puțin erau necunoscute lui Herschel, care era una dintre autoritățile remarcabile. pe astfel de chestiuni în țara lui.
[30]
Collingwood, Hawkhurst, Kent 6 octombrie 1840
domnule:
În favoarea dvs. din 28 iulie, cu însoțirea sa frumoasă și rafinată a Portretului dagherotip al surorii dvs., vă răspund așa cum vi se pare cu întârziere, dar, de fapt, au ajuns aici abia acum două zile, prin amabilitatea domnului Brayley, în ale căror mâini au venit după ce au stat cândva neobservate printre alte pachete, în absența de la Londra a părții căreia i-au fost adresați în primă instanță.
Nu ezit să-l declar de departe cel mai satisfăcător portret pe care l-am văzut până acum, așa executat și, având în vedere scurtitatea ședinței, merită egal strălucirii soarelui trans-atlantic și propriei tale stăpâniri perfecte asupra detalii despre acel proces cel mai surprinzător. Vă implor, domnule, să acceptați cele mai bune mulțumiri ale mele pentru această favoare de care voi avea grijă, cu prima ocazie, să-i aduc sub inspecția celor dintre prietenii mei științifici care sunt cei mai familiarizați cu subiectul din această țară.
Am încredere că mă veți scuza dacă, referitor la observația dvs. cu privire la non-acromaticitatea aparatului de fotografiat folosit de dvs., — că, oricât de frumoasă și de finisată este această imagine, o examinare microscopică a acesteia oferă o dovadă clară a ceea ce (presupunând că figura este rigidă). lixed) nu se poate referi decât la o cantitate considerabilă de aberație a lentilelor, (fie cromatică sau sferică, nu există mijloace de decizie). De exemplu, pata strălucitoare din fiecare ochi ar trebui, dacă silueta ar fi rigidă și camera perfectă, să prezinte o imagine a peisajului exterior văzut prin fereastra apartamentului. Dar acesta poate fi considerat un test prea sever pentru o figură vie.
Voi încerca să citesc cu atenție lucrarea la care v-ați referit și voi profita de prima ocazie pentru a vă transmite, de către o persoană privată, neînsoțită cu cheltuieli, o copie a unei lucrări publicate recent de mine în care veți găsi temeiul (cum este mi se pare de

neräspuns) stabilirea necesității utilizării lentilelor acromatice pentru a atinge cea mai mare perfecțiune la care această artă rafinată este susceptibilă.
Rămân, domnule,
Slujitorul tău cel mai binevoitor și credincios,
JFW Herschel
JW Draper, Esq.,
Universitatea, New York, Statele Unite.
[31 J
Testul propus de Herschel pentru acuratețea lentilei este cu siguranță suficient de sever - de fapt, atât de sever încât probabil marea majoritate a lentilelor moderne nu l-ar îndeplini.
Lucrarea la care se referă atât Draper, cât și Herschel a fost publicată în septembrie 1840 și prezintă un interes considerabil prin faptul că descrie în detaliu unele dintre dificultățile pe care le-au întâmpinat primii fotografi portretistici.37” Draper afirmă în acest articol că la începutul său încercări de a împroșca fața persoanei sale cu pudră albă, probabil făină, pentru a asigura un contrast mai mare. Câteva încercări, însă, i-au arătat că acest dispozitiv nu a câștigat niciun avantaj. Pentru a asigura o iluminare mai mare a subiectului, Draper a folosit oglinzi pentru a reflecta soarele. direct asupra individului, „dar în lumina reflectată de soare, ochiul nu poate suporta strălucirea razelor”. Prin urmare, sticlă albastră a fost interpusă între sursa „razelor strălucitoare” și personaj. Aceste idei, totuși, par să fi fost împrumutate de la Wolcott fără să i se acorde meritul.38 Draper era familiarizat cu metoda lui Wolcott de a realiza portrete, care va fi descris în scurt timp, pentru că el îl menționează pe Wolcott pe nume mai târziu în articol.
Draper sugerează că fundalul poate fi aranjat pentru a se potrivi gustului „artistului”; o pătură sau o cârpă de culoare netedă ar servi scopului dacă se dorește un efect uniform. Ar putea fi, de asemenea, introduse urne sau alte ornamente.
Pentru a susține capul și a-l menține nemișcat în timpul expunerilor lungi necesare, scaunul șefului era prevăzut cu un toiag care se termina într-un inel de fier și „aranjat astfel încât să aibă mișcare în toate direcțiile pentru a se potrivi oricărei staturi și oricărei altitudini. ." з”
Este posibil ca patronul modern al artei fotografului să nu recunoască instrumentul de tortură descris mai sus. dar pentru cei care au făcut portrete fotografice „în demult” va fi amintit ca tetieră familiară care făcea parte din echipamentul fiecărui fotograf, un dispozitiv care a fost folosit, după cum se poate vedea, de la începuturile timpurii. a artei până în vremuri destul de moderne.
Draper încheie această poveste timpurie a portretului spunând: „Miniaturi procurate în modul descris aici, sunt în cele mai multe cazuri asemănări izbitoare, deși nu în toate. Ele oferă, desigur, toate particularitățile individuale, o aluniță, un pistrui, un neg. Datorită circumstanței, acel galben și maronii gălbui sunt cu mult înainte de a impresiona [32]
substanța dagherotipului, persoanele ale căror fețe sunt pistruite peste tot dau naștere la cele mai ridicole rezultate, o înfățișare albă, pestriță, cu tot atâtea puncte negre câte avea cel mai mult galben. Ochiul pare frumos; irisul cu claritate și punctul alb de lumină de pe el, cu atâta putere și atât de multă realitate și viață, încât să-i surprindă pe cei care nu l-au văzut niciodată până acum.

Mulți sunt convinși că creionul pictorului a fost folosit în secret pentru a da această notă finală.”
Contribuțiile importante ale lui Draper în acest domeniu pot fi rezumate după cum urmează: El a fost printre primii care au încercat să facă portrete fotografice. Aceste încercări se bazau pe principiile științifice cunoscute atunci; a trimis în străinătate un vechi portret dagherotip, aparent cel mai vechi care a supraviețuit; el a publicat o relatare extinsă a acestor experimente, încurajându-i și încurajând astfel pe alții să beneficieze de experiența sa; și s-a asociat cu Morse la deschiderea unui stabiliment cu scopul de a realiza portrete, devenind astfel unul dintre fondatorii unei noi profesii, așa cum se va vedea în curând.
Trebuie, totuși, să trecem la ciaims-ul lui Alexander S. Wolcott din New York. Wolcott a fost un producător de instrumente și un producător de consumabile dentare și era versat în optică. Interesul său pentru dagherotip a fost trezit de partenerul său, John Johnson, care obținuse o copie a instrucțiunilor lui Daguerre. Wolcott a conceput imediat ideea că expunerea necesară ar putea fi redusă cu un tip de instrument diferit de cel folosit de Daguerre. Ideea extrem de ingenioasă a lui Wolcott a constat în folosirea unui reflector concav de diametru relativ mare și focalizare scurtă, imaginea formată pe reflector fiind aruncată înapoi pe suprafața de argint sensibilizată. Acest aranjament, așa cum este folosit de Wolcott, este prezentat în diagrama de la pagina 26. Cu acest dispozitiv Wolcott a reușit să obțină portrete de succes de dimensiuni mici (aproximativ 2/2" x 2"). Woicott a declarat într-o scrisoare din 13 martie 1840 că a realizat primul său portret de succes în octombrie 18 3 9.40 Atât data ietterului, cât și cea a portretului sunt anterioare scrisorii și revendicării lui Draper. Trebuie reamintit, de asemenea, că articolul publicat de Draper (în septembrie 1840) făcea referire la metoda lui Woicott, astfel încât este evident că Draper era familiarizat cu opera lui Woicott. La șapte ani după faliul din 1839, John Johnson, partenerul lui Wolcott, a declarat că data de [33]
Primul portret de succes al lui Wolcott a fost 7 octombrie 1839 și că portretul era un profil al lui Johnson însuși. Dacă memoria lui Johnson este de încredere, această dată de 7 octombrie 1839 este probabil cea a primului portret fotografic de succes realizat vreodată. S-ar putea afirma în treacăt că anumite dovezi indirecte coroborează afirmația lui Johnson pentru această dată.41 Indiferent de validitatea afirmației lui Johnson, dovezile disponibile prezente indică faptul că lui Wolcott ar trebui să îi revină onoarea de a fi realizat primul portret. Nu numai că a făcut primul portret, dar a fost primul care și-a publicat metoda de a-l realiza, descrierea lui Wolcott apărând în Repertoriul american pentru aprilie 1840. În plus, lui Wolcott îi revine meritul pentru obținerea primului brevet fotografic eliberat în acest articol. țară. Acesta este acoperit de US Letters Patent No. 1582 și este datat 8 mai 1840. Brevetul se referă la metoda lui Wolcott de a realiza un portret prin utilizarea reflectorului concav.
În timp ce procesul lui Wolcott a fost înlocuit în timp de metoda mai convențională, din motive care vor deveni evidente în curând, a fost unul de succes și a condus în cele din urmă la înființarea unui studio profesional foarte timpuriu, dacă nu chiar primul, sau „Daguer-rean”. salon”, cum se numea atunci. Dovezile noastre pentru această afirmație se găsesc în New York Sun din 4 martie 1840, care conține următoarea relatare a lucrării lui Wolcott:

„Sun Drawn Miniatures. – Domnul AS Wolcott, nr. 52 First Street, a introdus o îmbunătățire a dagherotipului, prin care este capabil să execute miniaturi, cu o acuratețe la fel de perfectă ca natura însăși, în spațiul scurt de la trei la cinci minute.Am văzut una, luată luni, când starea atmosferei era departe de a fi favorabilă, a cărei fidelitate este cu adevărat uluitoare.Minaturile sunt luate pe placă de argint și închise în bronz în cutii, pentru cele joase . preț de trei dolari pentru cei singuri. Merită cu adevărat atenția științificului și sunt o achiziție valoroasă pentru artă și pentru societate din toate punctele de vedere."
La câteva zile după ce această descriere a fost publicată, a apărut următorul anunț în aceeași ziare (13 martie):
– Portrete daghereotip. – Domnul Wolcott, portretist, despre care am vorbit de câteva zile de atunci, a luat camerele nr. 21 și 22 din colțul clădirii de granit al străzilor Broadway și Chambers. [34]
Robert Cornelius a vizitat salonul lui Wolcott în aprilie. 1840. pentru a studia aranjamentele de iluminat și s-a întors la Philadelphia pentru a deschide primul salon daguerrean din acel orașY
Este aproape sigur că majoritatea dagherotipiştilor profesionişti americani din 1840 şi 1841 s-au bazat pe metoda lui Wolcott. Avea marele avantaj al expunerii mult mai scurte, avantaj care nu s-a pierdut până la apariția lentilelor mai bune și mai rapide.
plăci de dagherotip. Corespondența lui Wolcott a perioadei și comentariile autorităților contemporane arată acest lucru destul de clar.43 Cu toate acestea, sistemul lui Wolcott nu numai că a fost primul care a fost utilizat pe scară largă în această țară, dar a fost și primul utilizat pe scară largă în Anglia.
Sistemul de iluminare al lui Wolcott. După Johnson în Eureka, 1846. AA sunt oglinzile folosite pentru a reflecta un fascicul de lumină asupra modelului. Este un jgheab din sticlă acoperită cu o soluție de vitriol albastru care să protejeze ciclurile persoanei de lumina intensă astfel reflectată. Observați, de asemenea, tetiera și ecranul care servesc drept fundal.
Căci la începutul anului 1840, Wolcott și John Johnson, partenerul său, au decis să introducă procesul în străinătate și, în acest scop, l-au trimis pe William S . .Johnson, tatăl lui John Johnson, la Londra. Aici WS Johnson a încheiat un acord cu Richard Beard pentru utilizarea camerei și metodei lui Wolcott. Întrucât niciunul dintre acești oameni nu avea înclinație mecanică sau științifică, John F. Goddard, un lector de știință, a fost angajat pentru a întreprinde operațiunea propriu-zisă. Prima lor galerie din Londra a fost deschisă la mijlocul verii anului 1840, iar afacerile au crescut atât de rapid încât John Johnson a fost trimis după toamna acelui an. El a fost urmat în iulie 1841 de Wolcott însuși, iar firma a fost extrem de ocupată cu introducerea procesului în alte orașe și orașe engleze. Cât de succes au avut în 1840 [35]
Robert Cornelius. Dintr-o pictură în ulei realizată la scurt timp după experimentele sale în dagherotip. (Cu amabilitatea, doamna Robert G. llarckley, Milford, Pa.)
poate fi judecat după declaraţia lui A. Claudct, care va deveni mai târziu unul dintre cei mai importanţi dagherotipişti englezi, care a remarcat cu tristeţe: . Nu am putut folosi oglinda patentată [a lui Wolcott], așa că am fost obligat să fac tot ce am putut cu sticla lentă a lui Daguerre”.
Wolcott a rămas în străinătate timp de trei ani și apoi s-a întors în această țară. A murit la 10 noiembrie 1844, la Stamford, Connecticut,

la vârsta de patruzeci de ani. Fotografia americană a suferit o pierdere gravă în moartea prematură a acestui pionier și geniu fotografic. Dacă ar fi trăit, este foarte posibil ca un sistem de fotografie pe sticlă să fi fost conceput mult mai devreme decât a fost, iar unui american i-ar fi revenit această onoare. Cu puțin timp înainte de moartea sa, el a fost angajat în acest proiect, așa cum va fi descris într-un capitol următor.44
După cum am spus, Wolcott și Johnson au fost probabil primii care au deschis un „par-lor daguerrean" în această țară; cel puțin nu s-a găsit nicio referire la vreo încercare anterioară în literatura extinsă care a fost examinată. Morse și Draper, a căror asociație a fost deja menționată, au deschis și un studio, dar nu este disponibilă nicio înregistrare a datei acestei deschideri. Prima lor galerie a fost „o clădire de sticlă construită în acest scop pe acoperișul Universității". 44a Universitatea
la care se face referire a fost Universitatea din New York, la care erau angajați atât Morse, cât și Draper. Galeria a fost construită după încercările de succes ale lui Draper pentru a produce portrete, astfel încât probabil a fost în vara anului 1840.
Draper nu a continuat mult timp în parteneriat cu Morse, deoarece [36 J
a fost interesat în principal de aspectele științifice ale procesului, dar Morse s-a întreținut de fapt timp de peste un an prin practicarea noii profesii și pregătirea altora în ea. În timp ce experimentele originale ale lui Morse (ale sale și cele cu Draper) au fost făcute pe acoperișul Universității din New York, când Morse și-a început cariera profesională ca fotograf, frații săi Sidney E. și Richard C. Morse i-au ridicat un alt „palat pentru soarele", sau cameră cu acoperiș de sticlă, pe noua lor clădire, la colțul de nord-est al străzilor Nassau și Beekman.45
Nu cred că s-a recunoscut cât de importantă a fost această fază a vieții lui Morse. Până atunci renunțase la pictură și, prin urmare, nu avea niciun mijloc de sprijin. Legătura lui cu Universitatea era doar nominală: se pare că avea doar studenți la artă și aceștia erau extrem de puțini. Deși Morse, în această perioadă, avea telegraful mult până la finalizare, el îl remodea și îl îmbunătățește în mod constant. El aștepta recunoașterea și sprijinul financiar din partea guvernului Statelor Unite, sprijin care a întârziat să apară. A fost o perioadă de mare depresie pentru Morse, așa cum arată scrisorile sale din perioada respectivă. Dar printre aceste scrisori se numără note precum „Sunt legat de mâini și de picioare în timpul zilei, încercând să realizez ceva din portretele dagherotipului", iar la 14 februarie 1841, îl găsim scriind vărul său: „În prezent sunt angajat să iau. portrete după dagherotip. Am fost cu cheltuială considerabilă pentru perfecționarea aparatelor și a dispozitivelor necesare și doar culeg puțin profit din el. Scopul meu final este aplicarea Dagherotipului pentru a acumula modele de studio pentru pânza mea."
Cât de extins a intrat Morse în dagherotipie poate fi judecat din faptul că printre lucrările lui Morse din Biblioteca Congresului se află un proiect de lege datat Paris, 28 ianuarie 1841, de 320,65 USD, exclusiv pentru plăci de dagherotip. Venitul lui Morse din această sursă trebuie să fi fost mărit considerabil de taxele de la studenții care doreau să învețe detaliile noii „arte". Taxa lui pentru aceste lecții era „douăzeci și cinci sau cincizeci de dolari", iar numărul celor care le-au luat trebuie să fi fost destul de mare, dacă putem

judeca din corespondența sa și din referințele din literatura contemporană. Printre acești studenți se numără [37 J
numele multora care au devenit ulterior cunoscute în lumea fotografică; nume precum Edward Anthony, mai târziu fondator al casei de aprovizionare fotografică a lui E. Anthony and Company; MB Brady din New York; Samuel Broadbent din Philadelphia; FA Bar-nard din Alabama; Albert S. Southworth din Boston, care mai târziu a înființat celebra firmă Southworth and Hawes; și TW Cridland, primul dagherotipist profesionist din Lexington, Kentucky, și probabil primul la vest de Munții Allegheny; pentru a le menționa pe cele mai proeminente.4(i Este destul de probabil ca reputația lui Morse ca artist (se vom aminti că a fost președinte al Academiei Naționale de Design) și binecunoscuta sa abilitate mecanică i-au dat un prestigiu pe care nici unul dintre ceilalți profesori de dagherotipie i-a posedat și, în consecință, a atras mai mulți studenți. Titlul său de „Părintele fotografiei americane" este cel mai aproape justificat din cauza experienței sale de predare în noua profesie, și nu pentru pretențiile de a avea a realizat primul dagherotip și primul portret dagherotip din această țară.
Cu toate acestea, Morse are o pretenție clară la un „prim" titlu și unul care nu trebuie trecut cu vederea atunci când se ia în considerare numărul mare de astfel de fotografii realizate de la argila lui. Aceasta a fost realizarea primei fotografii a unei clase de facultate. Ocazia este descrisă în materialul manuscris găsit printre lucrările lui Morse în Biblioteca Congresului. Incidentul este datat 18 august 1840 și se referă la o reuniune a clasei Yale din 1810, din care Morse a fost membru, care a avut loc în timpul începerii anuale. Secretarul clasei a consemnat la reuniune că „SFB Morse a declarat că a venit cu instrumentul și plăcile necesare pentru a face o impresie dagherotip a clasei în grup și a cerut să fie stabilită o oră pentru ca clasa să se adună în acest scop. , într-un loc care ar putea fi selectat între timp, informațiile despre care vor fi date în ședința amânată, s-a votat să participe la această afacere la ora 8 AM a doua zi (19 august 1840). " La 8:00, cadavrul a mers cu SFB Morse la locul „wh". fusese selectată – „curtea la nord de casa Președintelui – unde clasa au fost grupate și au fost luate două impresii (sic). O listă a celor prezenți (optsprezece la număr) este inclusă în note. Clasa sa întâlnit din nou în acea seară la casa lui CA Goodrich, [38]
Morse aducând o parte din plăcuțe, „cea care a făcut cea mai bună impresie – bine încadrată pentru inspecția de clasă. Asemănările erau cele mai multe dintre ele foarte distincte și bune". Fotografii ar face bine să ridice un marker pe „curtea din nordul casei Presidenti" pentru a comemora primul efort în această ramură profitabilă a afacerii lor.
Studenții istoriei americane își vor aminti că anii 1839 și 1840 au cuprins o perioadă de depresie financiară extrem de severă, care a început încă din 1837 și, fără îndoială, a existat o cantitate considerabilă de șomaj. Ca urmare a acestei condiții, posibilitatea de creștere a unei noi profesii trebuie să fi atras speranțele și interesele unui număr considerabil. Cuplat cu posibilitatea de a lucra într-o nouă profesie era avantajul că era necesar doar un mic capital; căci tot ceea ce era necesar era o cameră cu o fereastră și instrumentul relativ ieftin al lui Wolcott sau „cutia de trabucuri și lentila de ochelari" a lui Draper. arta de a face portrete decât erau cu clienții care doreau să-și facă portretele. Interesul majorității acestor entuziaști trebuie să se fi scazut curând când au întâmpinat dificultățile tehnice ale procesului și s-au confruntat cu problema

foarte serioasă a primilor dagherotipişti - aceea de a asigura cupru placat cu argint utilizabil pe care să-și pregătească farfuriile, un problemă care s-a rezolvat în primul an al artei dagherotip doar prin importul materialului din străinătate.47
Este evident că arta dagherotipului a fost începută în această țară de un grup restrâns de oameni, toți oameni de știință pregătiți sau persoane interesate de chestiuni științifice, cu o puternică înclinație mecanică. Morse, de exemplu, după cum am afirmat, a fost portretist de profesie, dar și-a dobândit o reputație mult mai largă ca inventator al telegrafului magnetic. Cu un grup atât de limitat în primele zile, era o chestiune de interes public când un individ era capabil să producă un dagherotip. De exemplu, știrea este dată în New York Sun din 8 ianuarie 1840, că „un domn din Wheeling, domnul Mathers, a avut succes în construcția și utilizarea dagherotipului". Încercați să vă imaginați
[39]
starea presei dacă, în prezent, s-a considerat necesară înregistrarea fiecărui instantaneu reușit al multitudinii de fotografi amatori.
Până în vara anului 1840, dagherotipurile erau realizate în multe dintre principalele orașe ale țării. Ziarele contemporane ale acestor orașe poartă câteva reclame ale daguer-reotipiştilor ambulanţi. La Washington, de exemplu, următoarea reclamă a apărut în National Hitelligencer pentru 30 iunie 1840:
„Asemănări de dagherotip. – Domnul Stevenson ar informa cetățenii din Washington și districtul că și-a luat camere la doamna Cummings pe Penn Ave., la câteva uși de Capitoliu, unde este pregătit să ia asemănări în miniatură după dagherotip în fiecare zi de târg de la 10:00 până la 16:00"
Câteva săptămâni mai târziu, Stevenson, care era un elev al lui Wolcott, a sfătuit publicul de la Washington că, dacă doreau ca miniaturile lor să fie luate „prin acest proces foarte uimitor", ar fi bine să se grăbească, pentru că el părăsea orașul pe douăzeci de ani. a treia iulie.48
Majoritatea eforturilor timpurii nu ar fi putut avea un mare succes. De fapt, glumele precum următoarele erau comune în perioada: „Un om plin de duh corupă cuvântul „dagherotip" în „tip derogatoriu". „Această derizoriu se poate datora, în parte, eșecului fotografiilor timpurii de a flata persoanele ale căror portrete au fost făcute, dar s-a datorat, mai probabil, dificultăților procesului în sine. În Boston, un domnul Schwartz, operatorul unui „salon", trebuie să fi întâmpinat dificultăți, pentru că el i-a sfătuit pe cetățenii din Boston la 14 octombrie 1840, în Boston Evening Traveller, că „Doamnele și domnii sunt informați cu respect că Realizarea portretelor în miniatură în dagherotip este acum amânată până la sfârşitul lunii noiembrie, când se preconizează că portretele menţionate vor avea o perfecţiune mai mare decât orice fel de produs anterior."
Atitudinea sceptică a publicului a suferit o oarecare revizuire în timp, dar anunţuri precum cele ale lui Schwartz şi probabila slabă capacitate a dagherotipiştilor, în general, nu au extins foarte mult dagherotipul în favoarea publicului. Expozițiile de dagherotipuri importate, multe dintre ele fiind realizate chiar de Daguerre sau de studenții săi direcți, au făcut mai mult la cunoștința publicului larg
[40]
cu posibilităţile noii arte. Principala dintre aceste expoziții a fost adusă în această țară de François Gouraud și a fost expusă în multe dintre orașele mai mari. Expoziția a atras laude universale din partea presei contemporane. Rapsodia lui Lewis Gaylord Clark din The

Knickerbocker citată la începutul primului capitol a fost incitată de o vedere a expoziției lui Gouraud. Philip Hone, omul din New York despre orașul fabulos al patruzeci de ani, a primit, alături de multe alte personaje ale zilei, următoarea invitație verbosă din partea lui Gouraud la o avanpremieră a expoziției:
Stimate domnule: În calitate de prieten și elev al domnului Daguerre, am venit de la Paris de către Regina Bri.li.sh* cu sarcina de a introduce în Lumea Nouă cunoașterea perfectă a minunatului proces al desenului, pe care faima l-a făcut deja cunoscut de tine sub numele de „Dagherotipul”. Având norocul să dețin o colecție din cele mai bune dovezi care au fost făcute până acum, fie de către cei mai talentați elevi ai domnului Daguerre, fie de acel mare artist însuși, am considerat că este de datoria mea, înainte de a le arăta publicului, pentru a oferi celor mai eminenți oameni și artiști distinși ai acestui oraș satisfacția de a avea prima vedere a poate cel mai interesant obiect care a fost vreodată expus curiozității omului de gust și, prin urmare, dacă vă sunt de acord, voi avea onoarea de a vă primi miercurea viitoare, 4 decembrie, de la ora 11:00 până la ora 1:00 inclusiv, la Hotel Francois, nr.57 Broadway, unde vă va primi această invitație.Rămân , domnule, cel mai ascultător slujitor al tău, François Gouraud 48 New York, 29 noiembrie 1839.
În celebrul său jurnal, Hone a dedicat câteva pagini impresiilor sale despre expoziția de dagherotipuri. S-a mirat, așa cum nenumărați alții trebuie să fi avut, de reproducerea exactă și detaliată a obiectului original – „părul capului uman, pietrișul de pe marginea drumului, textura unei perdele de mătase”, toate erau acolo pe placa de argint. Desigur, nu este de mirare că ceea ce este obișnuit acum ar fi trebuit să fie un motiv de uimire în urmă cu aproape un secol, pentru că numai mâna artistului era atunci disponibilă pentru a copia fie grosolan, fie cu sugestie, asemenea detalii ale unei scene.
• Este a treia oară când regina britanică este menționată în textul nostru, toate referințele fiind la aceeași sosire, deoarece numele lui Gouraud apare în lista de pasageri din 21 septembrie 1839. Regina britanică are o importanță considerabilă în legătură cu istoria fotografiei americane!
Evident, exponatul lui Gourau J nu a sosit cu el, pentru că exponatul nu a fost expus până la începutul lunii decembrie.

Este curios de observat că expoziția l-a determinat pe Hone să reflecteze asupra altor minuni – „dacă nu putem fi chemați să ne minunăm de expoziția unui copac, a unui cal sau a unei nave produse de vocea umană care mormăia peste o placă de metal, pregătite în același mod sau într-un alt mod, cuvintele „copac”, „cal” și „navă”. Cât de mult ar trebui să fie rușinate de ignoranța lor generațiile trecute ale omenirii.” A trecut însă aproape un secol, iar reflecția lui Hone nu a fost încă realizată.
Expoziția lui Gouraud a creat un interes foarte mare poate fi observată cu ușurință examinând presa contemporană. Anunțurile cu privire la expoziție au fost în mod uniform gratuite, pentru a nu spune mai puțin, iar exponatele trebuie să fi fost o sursă de venituri considerabile pentru proprietar, deoarece Gouraud a plătit o taxă de intrare de un dolar.50 Expoziția a fost însoțită de două prelegeri zilnice în care procesul a fost explicată și s-au dat demonstrații efective ale luării vederilor dagherotip.
Se va observa că mulți amatori americani făcuseră deja progrese considerabile înainte de a începe expoziția și prelegerile lui Gouraud.

Cu toate acestea, eforturile lui Gouraud trebuie să fi servit drept introduceri în proces pentru un număr considerabil. Gouraud a luat și elevi pentru instruire privată, dintre care unii au devenit, fără îndoială, profesioniști.
Evident, succesul lui Gouraud i-a mers la cap, pentru că a încercat să-și valorifice reputația prin vânzarea de droguri, preparate și preparate de toaletă. 51 El și-a acordat un doctorat și a început să se refere la sine drept „Doctor Gouraud".
Evident, aceste practici ale lui Gouraud nu i-au plăcut lui Morse și prietenii săi, probabil în parte din cauza geloziei profesionale, dar mai probabil pentru că Morse credea că Gouraud degradează profesia artistică. În orice caz, s-a dezvoltat o ceartă în care atât Morse, cât și Gouraud au ocupat un loc considerabil în coloanele ziarelor din New York și Boston, explicând părțile lor respective ale cazului.
Incidentul a ajuns în cele din urmă la urechile lui Da-guerre și a dus la îndepărtarea lui Gouraud. 62
În justiția lui Gouraud, trebuie subliniat din nou că exponatele sale au contribuit mult la aducerea dagherotipului în favoarea populară. Gouraud trebuie să primească meritul, în plus, pentru că a publicat

Primul manual fotografic publicat în această țară. Aceasta a fost tipărită la Boston în vara anului 1840 și a descris procesul de dagherotip, precum și „o metodă provizorie pentru realizarea portretelor umane". „3 Metoda provizorie nu a fost foarte diferită de cea a lui Wolcott și a lui Draper: a sfătuit să introduceți cât mai multă lumină posibil în aparatul de fotografiat și a sugerat că dacă soarele a fost făcut atât de strălucitor încât pacientul * nu putea suporta reflexiile sale com -cu placere, intre pacient si sursa de lumina ar trebui sa se interpuna un pahar albastru, aparat evident imprumutat, fara credit, de la Wolcott si Draper.Scrie culorile rochiei ce trebuia purtate si pledeaza pentru folosire, la fel ca si ambele. Wolcott și Draper, a unui tetier, „un semicerc de fier, montat pe spătarul scaunului".
Înainte de a putea considera introducerea dagherotipului completă, trebuie menționate trei îmbunătățiri ale procesului care au avut mult de-a face cu succesul său eventual. Deoarece toate aceste îmbunătățiri au fost adăugate într-un an sau doi de la momentul descrierii publice a procesului inițial, le vom lua în considerare aici. Prima dintre aceste modificări s-a datorat unui conațional al lui Daguerre, M. Fizeau. Fizeau a recomandat în vara anului 1840 ca placa de argint, după dezvoltare și fixare, să fie îmbăiată cu o soluție caldă de clorură de aur.54 Acest proces, care a devenit curând cunoscut sub numele de „aurire", a fost adoptat imediat. Un astfel de tratament a îmbunătățit imaginea pe placa de argint făcând-o mai durabilă și prin creșterea contrastelor dintre lumină și umbră. După cum s-a afirmat, punctele evidențiate (adică, zonele albe de pe farfurie) constau din mercur în picături foarte mici „asemănătoare cu roua", după cum a spus un experimentator; umbrele, zonele întunecate, erau argintii goale. Fiind scăldate în soluția de clorură de aur, picăturile de mercur au fost răspândite într-o peliculă făcând luminile mai albe, argintul gol a fost acoperit cu o peliculă subțire de aur, iar umbrele au fost făcute mai maronii și, prin urmare, mai întunecate.A transformat dagherotipul original, destul de slab. într-un lucru de o adevărată frumusețe și viață. Pelicula de mercur după aurire era mult mai puțin sensibilă la atingere, adică nu putea fi îndepărtată atât de ușor prin frecare

accidentală, așa cum fusese adevărat pentru specimenele produse de Daguerre.
• Cursivele nu sunt ale mele, dar au fost folosite de însuși Gouraud.
[43]
procesul original; iar imaginea produsă a fost astfel făcută mai durabilă. Era încă necesar să se acopere placa de argint cu o sticlă de protecție pentru a preveni zgârieturile pe suprafața metalică moale.
A doua îmbunătățire care a avut mult de-a face cu succesul comercial al portretului dagherotip a fost introducerea mai multor substanțe care au crescut sensibilitatea compusului de înregistrare a luminii și, prin urmare, au redus foarte material timpul de expunere în cameră. Meritul pentru introducerea acestor substanțe a fost dezbătut pe larg, dar meritele respectivelor revendicări nu trebuie să ne preocupe aici.55
Este suficient să spunem că până în 1841 astfel de acceleratoare (numite „rapide") erau de uz comun și reduceau timpul. expunere de la minute la secunde. Unul dintre cele mai de succes dintre „rapide" utilizate pe scară largă în țară și în străinătate a fost „Wolcott's American Mixture", numit după AS Wolcott, unul dintre primii care a încercat prepararea unor astfel de materiale. Aceasta a fost o soluție apoasă de brom, iod și clor, la care placa a fost expusă după sensibilizarea inițială conform procesului lui Da-guerre. Placa, după ce a fost expusă la iod, a fost apoi expusă la iod, iar apoi din nou la iod, operatorul judecând timpul de expunere după culoarea filmului sensibil produs. Prin astfel de proceduri, s-ar putea produce plăci care, în cel mai bun caz, făceau imagini „într-o fracțiune de secundă, chiar și târziu după-amiaza". 5e Creșterea mare a vitezei nu poate fi însă atribuită doar creșterii sensibilității suprafeței fotografice. Opticienii au reușit să producă lentile speciale pentru scopuri fotografice care trec mult mai multă lumină decât cele originale improvizate. Cel mai de succes dintre acestea a fost proiectat de Petzval din Viena în 1840 și a fost abia îmbunătățit timp de peste cincizeci de ani. Introducerea lentilei Petzval și a „rapidelor" în timp a făcut ca procesul lui Wolcott să fie depășit.
Ultima îmbunătățire care trebuie remarcată poate să nu fie considerată o îmbunătățire de către unii critici ai zilelor noastre și a fost privită cu dispreț similar de mulți dagherotipiști profesioniști. Mă refer la colorarea dagherotipurilor. Oricum ar fi considerat-o criticii săi, „a creat zgomot mai popular decât toate celelalte îmbunătățiri combinate", potrivit unui contemporan?7
După cum sa spus, brevetul lui Wolcott a fost primul fotografic [44] brevet eliberat în această țară. Al treilea, al patrulea și al cincilea brevet, totuși, au avut de-a face cu diferite procese de colorare a dagherotipurilor. Prima dintre acestea este datată 28 martie 1842.58
Metoda folosită cu cel mai mare succes a fost de a pulveriza o cantitate foarte mică de pigment cu ajutorul unei perii de păr de cămilă pe zona de colorat. Pentru a colora nasturi sau flori, adică pentru a face o pată de culoare, pigmentul a fost amestecat cu puțină apă, și aplicat cu o pensulă foarte fină. Dacă este făcut cu delicatețe, procesul se adaugă considerabil la farmecul acestor fotografii de modă veche.
Ca rezultat al acestor îmbunătățiri, dagherotipia, în decurs de trei sau patru ani, a devenit bine stabilită în această țară ca profesie în toate orașele principale, iar dagherotipurile au devenit bine cunoscute publicului larg.
DESCRIERE
sau THЖ

IPBOOIESS,
SAU
UN REZUMAT
DE
ni. PRELEȚII PUBLICE LUI GOURAUD,
CONFORM CU PR1NC1PLER OP
M. DAGUERRE.
CU · A
DESCRIEREA METODEI DE PROV1SORT FOii TAURO
POBTBAIT UMAN8.
BOSTON:
„DUTTOK ȘI WEMTWOITR” leșin.
18'60.

Pagina de titlu a (primul manual fotografic
publicat in aceasta tara.

o
CAPITOLUL TREI
o
Epoca dagherotipului

nu trebuie să presupunem că, după introducerea îmbunătățirilor descrise, totul a devenit simplu pentru practicanții artei și că numărul bărbaților care s-au întreținut numai prin acest mijloc a crescut enorm. Dimpotrivă, din cauza pregătirii lor pripite, rezultatele obținute de majoritatea lucrătorilor în dagherotipie în cei trei sau patru ani imediat după introducerea acesteia trebuie să fi fost destul de proaste, dacă putem judeca din conturile disponibile. John Quincy Adams, de exemplu, a făcut un tur al Occidentului în vara și toamna lui 1843 și a întâlnit de mai multe ori dagherotipişti. La Utica, New York, înregistrează în jurnalul său: „La întoarcerea mea la domnul Johnson, m-am oprit și mi-au fost luate patru asemănări dagherotip ale capului meu, două dintre ele împreună cu șeful domnului Bacon – toate hidoase” . Domnul Adams poate să fi crezut că sunt hidoși pentru că erau prea exacte, dar nu părea niciodată să fie dornic de lingușire și, din acest motiv, judecata lui trebuie să se fi bazat în mare măsură pe greșelile datorate manoperei. Câteva săptămâni mai târziu, se afla la Cincinnati și a menționat faptul că „înainte de a ne întoarce la Casa Henry, ne-am oprit la un birou de dagherotip, unde s-au făcut trei încercări de a-mi asemăna. Cred că niciuna nu a reușit”. 58

Pregătirea slabă, însă, nu a fost singura responsabilă pentru calitatea mediocră a lucrării de la începutul erei dagherotipului. După cum am văzut, cei care au fost pentru prima dată interesați de proces la introducerea lui au fost oameni cu o capacitate științifică sau mecanică considerabilă. Acești bărbați aveau alte interese, care erau pentru ei mai importante și, în consecință, cu excepția unor perioade scurte, ca în cazul lui Morse, nu erau interesați să practice dagherotipia ca profesie. În urma acestui grup au fost mulți care au fost interesați de posibilitatea de a-și procura un trai prin practicarea artei. Cu

John Quincy Adams, o copie foto a dagherotipului Brady. Dagherotipul original a fost realizat în jurul anului 1847. (Cour-tesy, Signal Corps, SUA)

John Plumbe, Jr. Dintr-un dagherotip (data necunoscută) copiat pentru prima dată în Annals of lowa, 1903.

Domnișoara Anna Louisa Chesebrough, trei ani. Dintr-un dagherotip realizat în galeria lui Plumbe din New York, 1846. Domnișoara Chesebrough a devenit mai târziu soția senatorului american John J. Ingalls din Kansas. (Reprodus prin amabilitatea lui Ellsworth Ingalls, Atchison, Kansas.)

Senatorul Statelor Unite Edward A. Hannegan din Indiana. (Din o gravură de T. Doney după dagherotipul lui Plumbe în Democratic Review, iunie 1846.)

unele excepții notabile, aceștia erau oameni cu talente slabe. Erau interesați nu atât de mult să facă din el un singur mijloc de a se întreține, cât să-l adauge ca o linie secundară în afacerile lor obișnuite, sporindu-și astfel veniturile. Astfel de indivizi nu erau dispuși să facă investiții mari sau să petreacă mult timp dobândind abilitățile necesare pentru a stăpâni ceea ce era într-adevăr un proces cu o oarecare dificultate. Ryder, cunoscutul fotograf din Cleveland, care a trăit această perioadă, descrie situația de la începutul anilor patruzeci:

„Nu era ceva neobișnuit să găsești reparatori de ceasuri, stomatologi și alte stiluri de oameni de afaceri care să ducă dagherotipia „în lateral”! Am știut că fierarii și cizmarii se dubleau cu ea, așa că era posibil să ai o potcovire de cai. , cizmele tale bătute, un dinte tras sau o asemănare luată de același bărbat; cu adevărat, un bărbat - un om dagherotip - la vremea lui, a jucat multe roluri." 60 Nu e de mirare că eforturile lor artistice au fost hidoase.

Acest al doilea grup de dagherotipişti, în special cei din oraşele mai mici, a făcut ca munca lor să pară misterioasă; adică s-au impus ca magicieni asupra sătenilor creduli. Procesul s-a împrumutat cu ușurință la o astfel de înșelăciune, deoarece a necesitat un dulap întunecat în care dagherotipistul s-a retras pentru a-și pregăti farfuriile și a le dezvolta. Asemenea magicienilor, ei au dobândit cu ușurință titlul de profesor, titlu care a acoperit întotdeauna o multitudine de păcate, mai ales de omisiune.

Un astfel de profesor, mai ales dacă ar avea cunoștințe insignifiante de frenologie, ar putea merge departe, cel puțin pentru o perioadă, într-o anumită comunitate, și totuși ar avea o muncă foarte mediocră. Probabil că va fi asediat de tineri care doreau să învețe „meserie” și a câștigat mulți dolari în plus vânzând echipament și împărtășindu-și cunoștințele celor care aveau fondurile necesare. Un astfel de profesor trebuie să fi fost „un soare care și-ar putea permite să strălucească pe alte planete și mai mici fără să-și estompeze propriul luciu.” Un tânăr plin de speranță care caută un public cu „profesorul” și-ar fi simțit denivelările și, dacă idealitatea ar fi proeminentă, ar avea o culoare bună și o formă excelentă (ceea ce depinde, fără îndoială, de starea registrului de buzunar al solicitantului), i s-a asigurat că este un candidat promițător, care va reuși la cea mai nouă dintre arte.
[48]

Probabil că artistul dulapului întunecat nu a zăbovit mult într-o singură comunitate, deoarece eforturile sale artistice ar necesita o explicație continuă, dar profesorul smerit avea un stoc de fraze care i-au permis să amâne ziua rea pentru un timp. Dintre acestea, „Te-ai mutat” ar putea fi folosit cel mai mult; și „Nu te-ai ținut pe loc”, „Ai făcut cu ochiul”, „Ai părut prea serios”, „Ai respirat prea adânc”, toate puteau fi folosite ocazional. De altfel, nu a avut nicio diferență în primele zile ale dagherotipiei dacă subiectul făcea cu ochiul sau nu. Într-o expunere de aproximativ un minut, dacă persoana care nu își închide ochii prea mult timp, ochii ar părea deschiși,

deoarece procesul de a face cu ochiul necesită doar o fracțiune de secundă.
Dar au existat practicanți de succes care s-au impus în virtutea muncii bune la începutul acestei ere. Printre primii dintre aceștia care au obținut o reputație considerabilă a fost John Plumbe, Jr. Plumbe, un galez prin naștere, a fost un om cu o dispoziție agitată și energică, bine pregătit pentru ziua lui. La începutul anilor treizeci a fost asociat cu prima cale ferată din Sud; mai întâi ca inginer constructor, iar mai târziu ca superintendent de divizie. În 1836, el a renunțat brusc la această muncă și s-a mutat spre vest, pe teritoriul nou organizat al Wisconsin. A călătorit mult în această țară (care includea apoi lowa) și ca urmare a publicat în 1839 o carte scurtă, Sketches of lowa and Wisconsin, o descriere scrisă a țării menită să crească emigrația către noul teritoriu. Îmi imaginez că veniturile din această carte nu i-au adus lui Plumbe nicio sumă mare, dar o copie a acesteia recent (1934) s-a vândut cu două sute de dolari; probabil mult mai mult decât a făcut vreodată Plumbe din ea. Dar locul lui Plumbe în istoria Americii se bazează în mare măsură pe faptul că el a fost primul care a susținut o cale ferată care să leagă Estul de Vest, o cale ferată din Oregon sau, cum se mai spunea, o cale ferată din Pacific. A scris mult în ziare, a organizat întâlniri publice și a comemorat Congresul în acest scop. Plumbe a sugerat pentru prima dată o astfel de cale ferată cetățenilor din Dubuque, Iowa, în 1837; în următorii câţiva ani a lucrat pentru ea în tot Occidentul. În 1840, a plecat spre est, aparent cu scopul de a asigura capitalul estic și de a promova interesele proiectului său în Congres. Aici a făcut cunoștință pentru prima dată cu dagherotipul și a fost atât de impresionat de posibilitățile acestuia [49 J
că a învățat arta și a început să o practice, încercările sale inițiale făcându-se în același an (1840). Este foarte probabil ca Plumbe să devină un dagherotipist pentru a-și câștiga existența în timp ce își promova interesele feroviare în Congres. Spiritul său întreprinzător s-a manifestat curând în noua sa profesie, pentru că a deschis în scurt timp o galerie daguerreană în Boston, apoi o alta la New York, și în curând a avut un lanț de astfel de galerii în Philadelphia, Baltimore, Petersburg, Albany, Saratoga Springs și altele. orașe americane. (Observați anunțul său reprodus pe pagina următoare.) A avut grijă să-și asigure agenți competenți în aceste orașe și, ca urmare, dagherotipurile lui Plumbe au devenit cunoscute în toată țara. La Târgul Naţional, care a avut loc la Washington în primăvara anului 1846, colecţia sa extinsă şi splendidă expusă a primit o laudă deosebită din partea ziarelor.
Întreprinderea lui Plumbe este evidentiată și în alte moduri. De exemplu, s-a menționat că doar o copie a unui dagherotip ar putea fi asigurată de la fiecare expunere a camerei; și, desigur, mulți patroni au dorit copii suplimentare. Plumbe a întâlnit situația angajând artiști care au copiat dagherotipul original pe o piatră litografică, de la care se putea obține orice număr de litografii tipărite. Acestea le-a vândut sub numele de „Plumbeo-types”. Un alt incident indică, de asemenea, perspicacitatea în afaceri a bărbatului. „Venus” a lui Titian a fost expusă la Washington în timpul iernii anilor 1845 și 1846 și atragea mulțimi mari. Plumbe a primit permisiunea de a realiza vederi dagherotip ale picturii, iar vederile au fost apoi puse în vânzare acolo unde pictura a fost expusă. Plumbe a devenit și editor și din biroul său din Philadelphia a apărut National P/umbeotype Ga//ery (1847), o colecție de aproximativ douăzeci și șapte de portrete

litografiate din dagherotipuri realizate în galeriile sale. Revista Popu/ar a lui P/umbe a fost publicată neregulat și în anii 1846 și 1847.
În această parte a carierei sale, în timp ce acumulează o competență foarte considerabilă, Plumbe a călătorit pe scară largă și a continuat să susțină calea ferată către Pacific. Cu atâtea fieruri de călcat în foc, nu a reușit să acorde o atenție deosebită afacerii sale de dagherotip. Parțial din cauza laxității sale și parțial din cauza necinstei unora dintre agenții săi, Plumbe a întâlnit un dezastru financiar în 1847. Gal-[50]
Capitoliul Statelor Unite, 1846. Un „Plumbeotip”. (Cu amabilitatea Bibliotecii Publice din New York.)
PLUMBE GALERIA NAȚIONALĂ DAGUERRIAN
DE BREVET PREAlIElll ASEMĂNĂRI CULOARE. Fondată în 1840.
binili Street, Newporl, R. 1, Blain Street, Du Buque, lowa, Nr. 176 Blain-St,, Citiflunati, Olno.
Nr. 251 Broadway, cor. Murray-St., peste magazinul de bijuterii Tenney's, N. York.
nr. 7ii Court Street, Boston, Sycomore Street, Pi-krsbursli, Va.HniToilsburgli Springs, Ky
Broadway, Snraloga Springs, l.jttiim Hall, Alt'xaiulrìn, DCbinili Street, Newport, R. 1,
Pennsylvania Ai'eiiue, Washington, 11. C. No. !% Chrsnnl-Sl., Pltilntlelpliia, Blain Street, Du Buque, lowa,
Nr. 449 Main Shwt, LoniHille, Ry. Nu. U2 Dallimwe SL, BolHmon·,Nr. 176 Blain-St,, Ciiifiunati, Olno.
Colt de t'oiirlli si Ciiesiiut Stmts, 81. tunis, filo.
Coiislilnting cel mai vechi și mai extins stabiliment de acest fel din lume și care conține mai mult de o mie de imite, îmbrățișând pe cei dintre cei mai distinși indivizi din IJ. state.
Acest stabiliment fiind. un protejat. cele Patru Prime Prrm..imn.-uri și două
„Câștigatorii” la Expozițiile de la Boston, New York și Philadelphia, respectiv, pentru bost Pictures and Apparatus, este susținut în mod oficial în poziția de superioritate, până acum, atribuit universal de către public, ca „Primul în the ttor/d."' • Price of ilte.se superb Photographs reddit ced 10 that of ones ordinary ar other places, .eo that nu one need now sit. for o inferior asembling on ihr seore oi'economie.—Taken in any. vreme.
„Profesorul Phimhe. — Toată lumea știe că acest artist distins se află în fruntea profesiei sale în acest țar/’-Soarele adevărat.
„Prof. Plumbe.”—'l'his celebraie.l Photographes a fost mult timp privit în americanul Daguerre/'' N Y'. „Herald.
Plumbe's Premium și German Apparntns and instrnetions, Plates, Cases, etc., la cele mai mici tarife
O reclamă a (Plumbe's, De la Scientific American, 11 septembrie 1845.
toate au fost vândute pentru a satisface cererile creditorilor săi. S-a întors la lowa după eșecul său, s-a alăturat goanei de aur din California din 1849 în încercarea de a-și recupera averea și a petrecut următorii cinci ani în California. Se pare că aventura sa din California nu a avut succes, pentru că s-a întors la Dubuque, unde a murit în 1857 de propria sa mână, în timpul unei crize de descurajare. O carieră variată și în carouri pentru un bărbat de patruzeci și șase de ani! 61
Alți doi bărbați ale căror nume s-au văzut de mulți ani în fotografia americană și-au început cariera fotografică la începutul acestei ere a

dagherotipului. Aceștia au fost Edward Anthony și Matthew B. Brady, ambii menționați ca elevi ai morsei.
Edward Anthony, născut în 1818 în New York City, a primit o pregătire la Columbia College în inginerie civilă și a început să lucreze după absolvirea sa în 1838 la apeductul Croton, care era în construcție la acea vreme în scopul obținerii unei aprovizionări adecvate de apă pentru metropolă. În timp ce Anthony era angajat în această lucrare, dagherotipul a ajuns în această țară, iar Anthony a luat lecții de artă în timpul său liber din Morse. Înainte ca apeductul să fie terminat, Anthony a fost solicitat de unul dintre foștii săi instructori, profesorul James Renwick, din Columbia, să-l însoțească într-o misiune guvernamentală, de sondaj a graniței de nord-est a Statelor Unite, a cărei locație. la acea vreme era în dispută cu Marea Britanie. Statele Unite au susținut că există zone muntoase de o importanță considerabilă la graniță, dar Anglia a negat existența unor astfel de zone. Renwick l-a angajat pe Anthony datorită familiarității sale cu procesul de dagherotip și l-a îndrumat pe Anthony să poarte cu el o ținută completă de dagherotip cu scopul de a fotografia zonele muntoase disputate. Acest lucru a făcut Anthony, iar dagherotipurile au fost înaintate comisiei mixte de graniță, compusă din Daniel Webster și Lord Ashburton, și se spune că ar fi influențat decizia finală a comisiei. Aceasta este, fără îndoială, prima dată când fotografia a fost folosită într-un sondaj guvernamental.
După întoarcerea lui Anthony de la sondaj, el a devenit din ce în ce mai interesat de posibilitățile procesului și, împreună cu JM Edwards, susținut de Dr. Chilton, New York [52]
chimist menționat în capitolul unu, el a început practicarea artei ca profesie.* În 1843, au făcut o aventură de ambiții la Washington, întotdeauna un domeniu fertil pentru fotograf. Au asigurat dagherotipurile tuturor membrilor Congresului, fără îndoială oferindu-le dagherotipuri gratuite pentru ei înșiși. Întrucât s-a făcut un număr la fiecare ședință, profitul lor trebuie să fi venit din vânzarea dagherotipurilor suplimentare asigurate.
Afacerile de afaceri din capitala națiunii s-au desfășurat apoi într-un mod liber și ușor, deoarece Thomas H. Benton, președintele comisiei Senatului pentru afaceri militare, i-a oferit lui Anthony și partenerului său utilizarea sălii de comisie pentru exercitarea profesiei lor.
John Quincy Adams a fost fotografiat de această firmă, pentru că înregistrează în jurnalul său cu data de 12 aprilie 1844: „La cererea lui JM Edwards și Anthony, am stat și în camerele lor, în timp ce mi-au luat trei asemănări dagherotip mai mari decât ei. Cât am fost acolo, președintele Tyler și fiul său John au intrat, dar nu i-am observat.” 62
Indiferent de sentimentele domnului Adams față de președintele Tyler, este evident că, având în calitate de presedinți foști președinți și președinți, Edwards și Anthony făceau o afacere foarte bună și au reușit să înregistreze pe placa de argint toți notabilii din Washington. Asemănările pe care le-au asigurat aici au format o Galerie Națională Daguerrean, care a fost expusă timp de mulți ani în New York City. Această colecție, care în prezent ar fi aproape neprețuită, înregistrând, așa cum a făcut-o, imaginile multor figuri celebre din istoria Americii în primele patru decenii ale secolului trecut, a fost din păcate, cu excepția unei singure piese, distrusă de incendiu. în 1852. Singura excepție a fost portretul nimănui altul decât John Quincy Adams! 03 Spiritul bătrânului războinic sumbru (care trecuse la

răsplata lui până în acel moment) trebuie să fi fost mângâiat de capacitatea imaginii sale de a rezista acestei încercări cu foc, în timp ce nemurirea metalică a lui Tyler și a contemporanilor săi s-a dovedit a fi nicio nemurire. Galeria Edwards and Anthony a format, de asemenea, originalul
• Probabil că depresia financiară din această perioadă, despre care am menționat-o deja, a avut ceva de-a face cu decizia lui Anthony de a deveni dagherotipist. Lucrările publice au încetat practic, iar Anthony era fără muncă în profesia pentru care fusese pregătit.
[53]
Andrew Jackson – fotografia Brady a dagherotipului disputat al lui Jackson, făcută la Hermitage, 15 aprilie 1845. (Cu amabilitatea, Signal Corps, SUA)
Matthew B. Brady așa cum a apărut în 1850. Din litografia lui Francois D'Avignon. Prima dată publicată în Photographie Art Journal, ianuarie 1851.
din care a fost pregătită o gravură mare în 1845. Aceasta a fost imaginea izbitoare „Adio lui Clay de la Senat", despre care se spune că a fost prima gravură notabilă copiată din dagherotipuri. A fost publicată de Anthony, Edwards și Clarke în 1846.84
Cam în această perioadă (l847) Anthony și-a vândut interesul pentru galeria de dagherotip și a devenit comerciant de materiale de dagherotip. La început, aceste materiale au fost importate din străinătate, în principal din Franța, dar prin ingeniozitatea yankee s-a găsit în curând posibil să se realizeze materiale la fel de bune sau mai bune la costuri mai mici; iar Anthony a devenit producător, dar și dealer. În 1852, Edward Anthony l-a luat în parteneriat pe fratele său mai mare, Henry T. Anthony, dar numele ferm E. și HT Anthony and Company nu a fost adoptat decât zece ani mai târziu. Această firmă a fost timp de aproape jumătate de secol principala casă de aprovizionare fotografică din această țară. Creșterea considerabilă și succesul de care s-a bucurat fotografia americană în cei treizeci de ani de la înființarea acestei firme se datorează în mare măsură preaviziunii acestor doi oameni. Vom avea ocazia să menționăm această firmă de multe ori în paginile următoare. *
* Nicio istorie a lui E. și HT Anthony and Company nu ar completa fără a menționa Scovill Manufacturing Company, cu sediul în Waterbury, Connecticut. Cele [54 l
Cel mai proeminent nume din întreaga istorie a fotografiei americane este cel al lui Matthew B. Brady. Brady, de origine irlandeză, s-a născut lângă Lacul George, comitatul Warren, New York, în jurul anului 1822. Pe când era băiat, l-a cunoscut pe William Page, artistul, care era binecunoscut în vremea lui. În mod evident, Brady și-a dobândit ambiția de a deveni pictor ca urmare a prieteniei sale cu Page, care i-a dat câteva instrucțiuni. La rândul său, Page a fost un elev al lui Morse, iar prin Page, Brady a făcut cunoștință cu Morse când acesta din urmă își începea pentru prima dată experimentele cu dagherotipul. Brady a fost imediat atras de aceste miniaturi metalice și a primit câteva instrucțiuni de la Morse în arta de a le lua. Draper și un profesor Doremus l-au sfătuit, de asemenea, în încercările sale de a învăța practica dagherotipiei.
În 1844, Brady și-a început activitatea ca operator propriu în New York City, la colțul dintre Broadway și Fulton. Profitând de ideea folosită de Draper și Morse pentru a folosi o casă de sticlă pe un acoperiș, Brady a închiriat ultimul etaj al clădirii din această locație și a construit nu unul, ci mai multe luminatoare pentru a asigura o

iluminare mai bună. Brady a fost probabil primul care a folosit această metodă, care este practica comună în majoritatea studiourilor fotografice moderne.
În primii săi ani, Brady a fost un muncitor neobosit și un experimentator în eforturile sale de a produce cele mai bune rezultate pe care arta era capabilă să le ofere. Târgul anual al Institutului American a oferit devreme premii pentru dagherotipuri simple și colorate, iar aceste premii au fost căutate cu nerăbdare de numărul tot mai mare de profesioniști din Scovills care produceau metale și produse metalice și dețineau cea mai veche companie de alamă din America. Odată cu introducerea dagherotipului, a fost creată o cerere pentru cuprul placat cu argint. Wolcott și Johnson au apelat la Scovill pentru acest material, pe care la început nu l-au putut furniza. Creșterea treptată a artei a creat o cerere suficientă pentru ca familia Scovill să poată oferi în curând un produs satisfăcător. În consecință, dagherotipiștii americani nu mai erau dependenți de aprovizionarea franceză".
Soții Anthony au asigurat acest stoc de metal de la Scovill, propria lor producție fiind limitată în mare parte la camere, cutii de dagherotip, produse chimice și albume ulterioare. Scovill Manufacturing Company a devenit ulterior producător de aparate foto și multe alte articole fotografice care nu au legătură cu procesele de prelucrare a metalelor, iar în 1889 divizia fotografică a fost separată de compania de prelucrare a metalelor sub numele de The Scovill and Adams Company of New. York. Compania originală Scovill Manufacturing este astăzi o companie înfloritoare de prelucrare a metalelor în casa sa originală, Waterbury. În 1901, E. și HT Anthony and Company s-au combinat cu Scovill and Adams Company pentru a forma Anthony and Scovill Company, care în 1907 urma să devină Ansco Company, un nume cunoscut multor amatori de la începutul nouăsprezece sute. Încă mai recent (martie 1928) a fost realizată o fuziune cu interesele Agfa, care a dus la formarea Agfa Ansco Corporation, una dintre cele mai mari organizații fotografice din țară, Eastman Kodak Company, a cărei istorie va fi urmărită într-o perioadă ulterioară. capitol, fiind altul".
[55]
Prima stabilire de dagherotip a lui Brady, așa cum a apărut în 18,18. Aflcr acvatinta lui Henry Papprill. Cu amabilitatea, Biblioteca Publică din New York. Galeria (primul plan central) era în partea de sus a clădirii la colțul dintre Broadway și Fulton. Observați luminatoarele de pe acoperiș. Observați și celebrul Muzeu Barnum de peste Broadway față de Brady's.
noua artă. Brady, întotdeauna rapid să-și dea seama de valoarea pe care o câștigă o astfel de publicitate, a concurat pentru prima dată la târg în 1844, unde opera sa a primit mențiune favorabilă și i s-a acordat o primă. În 1845, a expus din nou, de data aceasta câștigând premiul I la două clase; iar în 1846 eforturile sale au primit cel mai înalt premiu. Până în 1845, Brady a conceput ideea pentru care merită un rang egal cu cel mai mare istoric al scenei americane. Această idee a fost proiectul de a strânge toate portretele distinșilor
Millard Fillmore
John J. Audubon
(Ambele ilustrații de la Brady's Gallery of Illustrions Americans, publicate în 1850.)
și persoane de seamă pe care le-ar putea determina să stea în fața camerei sale. Cât de bine a reușit reiese din faptul că, într-un număr uimitor de cazuri, biografiile americanilor care au obținut distincție în perioada l 845-1880 conțin portrete obținute de el. Expresia

„Fotografie de Brady” este mai cunoscută în jurnalele ilustrate din prima parte a acestei perioade decât cele ale tuturor concurenților săi la un loc, așa cum vom avea ocazia să menționăm mai târziu. Pentru a ilustra amploarea fotografiei sale. carieră: El a înregistrat cu camera sa fiecare președinte al Statelor Unite de la John Quincy Adams, al șaselea președinte, până la și inclusiv [57]
William McKinley, cu o singură excepție. Nu toți, desigur, au fost fotografiați în timpul mandatului lor, deoarece mandatul lui Adams, de exemplu, expirase în 1829, cu zece ani înainte de introducerea dagherotipiei. Singura excepție menționată mai sus a fost William Henry Harrison, care a murit în funcție în 1841, la doar o lună după ce a fost ales. Moartea lui Harrison, după cum se vede, a avut loc înainte ca Brady să înceapă în afaceri.
Andrew Jackson, al șaptelea președinte al Statelor Unite, a murit în 1845. Totuși, anul morții sale, Brady a trimis un operator la Hermitage și a asigurat unul dintre puținele dagherotipuri făcute vreodată de Jackson. 67
Primul președinte pe care se pare că l-a fotografiat în timpul mandatului a fost James K. Polk. Polk consemnează în jurnalul său 14 februarie 1849, cu câteva săptămâni înainte de a deveni fost președinte: „Am cedat cererii unui artist pe nume Brady din New York, stând astăzi pentru asemănarea mea cu dagherotip. Am stat în sala mare-cameră." 68
Brady deschisese până atunci o filială la Washington în timpul sesiunilor Congresului, deoarece acolo era mai ușor să se asigure portretele politicienilor și oamenilor de stat ai țării. Generația actuală l-a numit pe Brady „fotograful războiului civil”; și, în timp ce această fază a carierei lui a fost extrem de importantă, sunt înclinat să cred că colecția lui de portrete are o valoare și mai mare. Deși multe au fost distruse, un număr foarte considerabil din negativele sale încă supraviețuiesc. După ce a fost introdusă fotografia pe sticlă, Brady și-a luat precauția de a copia toate dagherotipurile rămase, astfel încât multe dintre cele mai vechi portrete ale sale sunt încă disponibile.
S-a afirmat că Brady s-a limitat doar la fotografierea politicienilor, dar o examinare a listei portretelor sale arată că nu este așa. În primele două volume ale Ziarului ilustrat al lui Frank Leslie (1856) sunt reproduceri ale multor portrete ale lui Brady care includ, pe lângă notabilii din Washington, exploratori, comercianți, ingineri, militari, filantropi, medici, editori, președinți de colegii. , poeți, avocați, primadone, jucători de șah, actori și actrițe. constructori de nave, marinari, pompieri, vizitatori străini de seamă, impresari și duhovnici. Abia un bărbat sau o femeie în fața ochiului public, dar a fost înregistrat mai întâi pe placa de argint, iar mai târziu cu ajutorul negativului de sticlă. Este prea mult [58]
să-l crediteze pe Brady că a fost unul dintre cei mai importanți istorici ai vremii sale? Nu unul convențional, desigur, ci unul care merită un loc alături de un Bancroft sau un Prescott.
Nu am nicio simpatie cu unii dintre pseudo-criticii zilelor noastre care văd în orice fotografie care poartă amprenta lui Brady mâna artistului.88 Deși este adevărat că, în primii săi ani, Brady a muncit mult și cu sârguință pentru a-și stăpâni arta. , odată ce această măiestrie a fost atinsă și competența sa asigurată, Brady a lăsat opera fotografică propriu-zisă altora. El a fost la curent cu vremurile sale, însă, a angajat doar cei mai competenți operatori și nu a ezitat să cheltuiască bani pentru introducerea de noi dispozitive sau noi metode.

Însă a lipsit din afacerea lui pentru intervale lungi de timp, iar în astfel de perioade calitatea lucrării prezentate de galeriile sale nu a avut de suferit. Chiar și în timpul Războiului Civil, când era efectiv angajat în lucrări fotografice, el a angajat un număr mare de operatori, iar multe dintre fotografiile, de fapt o mare parte, dintre cele creditate lui Brady au fost făcute de angajații săi . Meritul care i se datorează lui Brady este pentru ideea sa originală de istoric al fotografiei, persistența sa în această idee și pentru suficientă perspicace în afaceri și management pentru a o duce la îndeplinire - și nu pentru vreun merit artistic pe care îl poate avea opera sa. Se judecă un artist după munca propriei mâini, nu după munca depusă de angajații săi. Acest lucru nu înseamnă că unele dintre lucrările apărute din studioul lui Brady ar putea să nu aibă valoare artistică, dar în majoritatea cazurilor nu știm cine merită lauda pentru un astfel de merit.
Vom avea ocazia să ne referim din nou la Brady în paginile care urmează, dar o altă întreprindere a lui merită un comentariu imediat, deoarece se încadrează în epoca în discuție. Aceasta a fost publicarea în 1850 a Gallery of Illustrions Amencans.70 Așa cum sa proiectat inițial, Galeria urma să conțină portretele și biografiile „a douăzeci și patru dintre cei mai eminenți cetățeni ai republicii americane de la moartea Washingtonului”. De fapt, doar doisprezece au fost publicate, Zachary Taylor, Calhoun, Webster, Silas Wright, Clay, Fré-mont, Audubon, Prescott, General Scott, Fillmore, Channing și Cass. Portretele au fost toate copiate din dagherotipuri realizate de Brady, care a finanțat și el. întreprinderea, plătind 100 USD fiecare pentru pietrele litografice pe care au fost copiate portretele.
rapher a fost unul abil, Francis D'Avignon, iar materialul literar a fost contribuit de C. Edwards Lester, care la acea vreme era foarte admirat pentru „stilul său condensat și strălucitor”. Lester însuși a declarat că această lucrare a fost „cea mai magnifică publicație care a fost adusă vreodată în această țară și care a fost rareori egalată și niciodată depășită în Lumea Veche”. Stilul lui Lester, după cum s-ar putea deduce din această afirmație, a constat în a îmbrăca câteva fapte cu o multitudine de cuvinte, un eșec comun multor scriitori din zilele sale; dar Lester mi se pare că a atins apogeul perfecţiunii în această formă de scriere. Oricum ar fi, Galeria nu a fost un succes financiar, deși portretele sale sunt printre cele mai bune supraviețuitoare ale vremii; și din nou meritul trebuie să revină în mare parte lui Brady, istoricul, care a furnizat toate portretele originale și fondurile pentru publicare.71
Cititorul nu trebuie să presupună că Brady, chiar dacă am discutat pe larg despre începutul său de carieră, a fost singurul dagherotipist capabil al acestei epoci. De fapt, numărul în profesie creștea cu mare rapiditate pe măsură ce secolul se apropia de jumătatea drumului. Până în 1850, fiecare oraș mare avea un număr de artiști excelenți ai plăcii de argint. Succesele obținute de Plumbe, Anthony și Brady, împreună cu dificultatea de a obține un loc de muncă în depresiunea din 1837, care s-a extins până la începutul anilor patruzeci, au fost suficiente pentru a-i determina pe mulți să încerce să se aventureze în noua profesie. Pe măsură ce depresia a trecut, publicul a avut mai mulți bani pentru neesențiale și, în consecință, creșterea numărului profesiei a fost accelerată. Recensământul din 1850 înregistrează 938 de bărbați cu vârsta de peste cincisprezece ani care își dau profesia de dagherotipist.72 Acest număr este, desigur, mic, pentru că multe persoane au urmat o varietate de profesii. Când un anumit individ se

angaja la diferite meserii sau profesii, el era trecut sub cel „conducător”. Dar, după cum afirmă însuși raportul de recensământ, întrebarea care era profesia de conducere a fost „un punct despre care ar exista multă diferență de opinie și nicio uniformitate a acțiunii (în înregistrare)”. Pare rezonabil să presupunem că în 1850 existau cel puțin dublu față de numărul indicat în raportul de recensământ (aproximativ 2.000), care practicau dagherotipia pentru a obține un vii-[60]
probabilitate, fie în totalitate, fie în parte. Recensământul din 1840, desigur, nu enumeră deloc profesia.*
Această cifră indică faptul că până în 1850 Brady avea o concurență considerabilă. Contemporanii săi, deși admiteau că dagherotipurile din stabilirea lui Brady erau bune, nu au fost unanimi în opinia lor că cele ale lui Brady erau cele mai bune. O examinare a premiilor târgului anual al Institutului American arată că Brady nu a obținut întotdeauna medalia de aur.73 De fapt, în ultimii ani ai erei dagherotipului, Jeremiah Gurney, tot din New York, a fost constant. și-a excelat pe toți concurenții sau, cel puțin, a primit premii mai importante decât ei. Cel mai izbitor dintre acestea a fost un ulcior masiv de argint, evaluat la cinci sute de dolari – majoritatea concurenților ar fi preferat, fără îndoială, banii în numerar – oferit de Edward Anthony pentru cel mai bun dagherotip de plăci întreg prezentat comitetului de premiere între 1 iulie și 1 noiembrie 1853. Comisia de acordare a fost formată din Samuel FB Morse, John W. Draper și James Renwick, toate ale căror nume au apărut deja în aceste pagini.
Ca urmare a acestor premii, Gurney a fost menționat în presă drept „cel mai important artist daguerean”. Gurney a fost unul dintre primii dagherotipiști americani, pentru că și-a început cariera profesională în 1840. Era bijutier la Saratoga Springs, New York, când într-o zi a intrat un străin și s-a oferit să-i schimbe un dagherotip.
* Pentru studentul interesat de cifre, următorul tabel arată creșterea profesiei pe o perioadă de nouăzeci de ani:

Anul	Populația totalăFotografi
1840	17.069.4530
1850	23.191.876938
1860	31.000.0003.154
1870	39.000.0007.558
1880	50.000.0009.990
1890	63.000.00020.040
1900	76.000.00027.029
1910	92.000.00031.775
1920	106.000.00034.259
1930	123.000.00039.529

Datele sunt preluate din rapoartele oficiale ale recensământului decenial al SUA pentru fiecare deceniu.
La recensământul din 1850, singura ocupație enumerată este cea de dagherotip; în 1860, sunt întabulați 2.650 dagherotipiști și 504 fotografi. Trebuie amintit însă că majoritatea dagherotipiştilor practicau atunci şi fotografia cu colodion. Termenul „fotograf” a fost unul relativ nou; în 1870, există doar o singură intrare. dagherotipişti şi fotografi; în 1880 și ulterior, intrarea este doar pentru fotograf. Este interesant de observat că cea mai mare creștere relativă a acestor numere a avut loc în deceniile 1840-1850, 1850-1860 și 1880-1890. În aceste decenii au fost introduse noile procese, adică dagherotipia, apoi fotografia cu colodion și, în sfârșit, fotografia cu plăci uscate.

[61]
aparat de fotografiat pentru un ceas. Gurney a făcut comerțul și s-a dus la New York, unde a deschis un magazin de bijuterii și a luat lecții - de la care, nu am putut să învăț, probabil nici de la Morse, nici de la Plumbe. După ce a învățat meseria, a plasat patru dagherotipuri într-una dintre vitrinele sale pentru a-și face reclamă acestei ramuri a afacerii sale. În prima zi a avut o persoană; a doua zi, doi șezători. Curând, personalul a devenit atât de numeros încât au trebuit să fie amenajate spații speciale, iar sfârșitul afacerii cu bijuterii a fost abandonat. În anii cincizeci, Gurney a devenit asociat cu CD Fredricks. Acest parteneriat a fost dizolvat în 1856, dar ambii bărbați au continuat în afaceri. Galeria Gurney a fost continuată timp de peste cincizeci de ani de fiul lui Gurney mai mare, Benjamin Gurney.74
[62]
o
CAPITOLUL PATRU
o
Dagherotipurile și publicul din faptele și cazurile care au fost prezentate, este evident că, până în 1850, dagherotipia era bine stabilită în această țară. În 1853, New York Daily Tribune a estimat că trei milioane de dagherotipuri erau produse anual și, judecând după numărul cunoscut de dagherotipişti, acest lucru nu pare nerezonabil.75 Dagherotipul devenise într-adevăr bine stabilit, iar cuvântul însuși era de găsit. drumul său în literatura vremii. Un oraș cu numele Daguerreville s-a format pe malul râului Hudson.76 Dagherotipul, un jurnal de scurtă durată, a fost înființat în 1847. Acesta nu a fost, așa cum ar putea sugera și numele, un jurnal care se ocupă de dagherotipul în sine, ci a fost o revistă de literatură și știință străină, numele fiind selectat pentru că a fost „conceput să reflecte o imagine fidelă a ceea ce se întâmplă în străinătate în Marea Republică a Literelor”, așa cum se menționa în numărul său inițial.
Nathaniel Hawthorne a ales un dagherotipist ca unul dintre personajele din celebra sa carte, „The House of the Seven Gables”, publicată în 1850. Acest personaj era Holgrave, unul dintre locuitorii casei celor șapte frontoane. Relatarea despre Holgrave dată de Hawthorne trebuie să fi fost tipică experienței multor dagherotipiști din țară. Holgrave fusese la rândul său profesor de școală de la țară, vânzător într-un magazin de țară, redactor politic al unui ziar de țară, apoi vânzător ambulant de apă de colonie și alte esențe, stomatolog „cu un succes foarte măgulitor” și apoi lector despre mesmerism. „Faza lui actuală, ca dagherotipist, nu avea nicio importanță”, spune Hawthorne, „și nici nu era probabil mai permanentă decât oricare dintre cele precedente. Fusese preluată cu nepăsătoarea prospețime a unui aventurier... și ar fi dat deoparte la fel de neglijent”. Impresiile lui Hawthorne despre dagherotip sunt bine exprimate, când Holgrave, vorbind cu Phoebe (eroina), remarcă:
[63]
„Dacă îmi permiteți, aș dori să încerc dacă un dagherotip poate scoate în evidență trăsături dezagreabile pe o față perfect amabilă... Majoritatea asemănărilor mele par inamice; dar motivul suficient, cred, este că originalele. Sunt așa. Există o perspectivă minunată în soarele larg și simplu al Raiului. În timp ce îi acordăm credit doar pentru că înfățișează cea mai simplă suprafață, de fapt scoate la iveală caracterul secret pe care niciun pictor nu s-ar aventura vreodată,

chiar dacă l-ar putea detecta. nu este, cel puțin, nicio lingușire în linia mea umilă de artă.” 77
Că nu exista lingușire în această artă era o afirmație comună în rândul publicului larg, care, fără îndoială, fusese determinată să se aștepte la lingușire din partea artistului de pensulă și creion. Într-adevăr, T ite Living Age în 1846 remarcă: „[dagherotipul] realizează încet o mare revoluție în morala picturii portretului. Lingușirea delimitatorilor feței este notorie... Oricine plătește trebuie arată frumos, intelectual sau cel puțin interesant – pe pânză. Aceste abuzuri ale pensulei pe care arta fotografică este fericită să le corecteze.” 78
Aceasta amintește de povestea clasică care a fost acum bucuria fotografului de aproape o sută de ani și a apărut în multe variante. Prima relatare a acesteia, publicată în 1840, se prezintă astfel:
Un patron s-a plâns unui dagherotipist că portretul său, tocmai făcut, îl făcea să arate ca un asasin, la care heliograful i-a răspuns cu o concizie semnificativă: „Domnule, asta nu este vina mea”. 7Sa
Nici măcar această lipsă de lingușire din partea noului meșteșug nu a împiedicat acceptarea sa largă în portrete, așa cum este dovedit de faptul că arta picturii în miniatură se oprește aproape brusc odată cu apariția dagherotipului. O renaștere a acestei forme de portretizare este o chestiune de timp recent, așa cum oricine este interesat poate constata cu ușurință trecând în revistă istoria picturii în miniatură. Deși profesia și măiestria ei au fost bine cunoscute în zece ani de la introducerea ei în această țară, publicul larg a manifestat o ignoranță considerabilă în ceea ce privește procesul în sine. Acest lucru a fost mai ales în orașele mai mici și satele de țară care nu aveau „artist rezident”, dar erau vizitate ocazional de un dagherotipist rătăcitor echipat cu o dubă trasă de cai, în același mod ca și vânzătorul ambulant de tablă, un personaj și mai comun în raioanele rurale. Poveștile furnizate de acești peripatetici [64]
„The Daguerrcotypist”—un desen animat dintr-o gravură în lemn din Godey's Lady's Book, 1849. Dagherotipistul poate fi MA Root of Philadelphia, așa cum este menționat în textul articolului original care însoțește ilustrația.
ucenicii soarelui sunt legiune și dintre ei am selectat doi ca reprezentând condițiile în care au lucrat. Un tânăr operator, în duba sa de călătorie, ajunsese într-un mic oraș din interiorul județului Madison, New York, iar după ce și-a făcut publicitate profesiei, a deschis duba pentru afaceri. Printre primii dintre clienții săi se numărau două domnișoare respectabile (toate doamnele din acea zi se pare că erau respectabile). „Profesorul” a pozat primul [65] domnișoară și apoi s-a retras în gaura lui întunecată pentru a pregăti farfuria de argint. Cea de-a doua domnișoară a profitat de absența operatorului pentru a satisface curiozitatea bătrânei aruncând cu ochiul în camera de filmat. Imaginați-vă surpriza ei de a-și găsi prietena cu capul în jos pe geamul de focalizare. „Oh, Katy”, a exclamat ea, „tu stai pe cap.” Katy a sărit de pe scaun cu mare confuzie și amândoi au fugit cu o vigoare neobișnuită din acest bârlog al nelegiuirii care le insultase atât de grosolan modestia de fetiță.Totuși, nu s-au mulțumit să alerge, pentru că au răspândit vestea experienței lor către sătenii, astfel încât s-a format o mulțime indignată, au asediat duba și, în cele din urmă, au trimis-o să se rostogolească peste deal, unde ea și conținutul ei au fost distruse; operatorul s-a simțit norocos că a scăpat cu viața lui. Așa au fost experiențele dagherotiperului. în Răsăritul epuizat.78

Un alt incident trebuie să fie suficient. Să-i spunem „O scenă din duba dagherotipului” sau „Ziua este prea lungă”. Au intrat o mamă și fiica ei și un tânăr domn, iar artistul este ocupat să pozeze fiica:
Tânăra Doamnă: „Mă simt atât de țeapăn și stânjenit cu acest țesut în spatele capului. Oh! Pentru mila, ia-l, mă face să cred că sunt din nou la dentist și mi-au operat dinții.”
Mama: „Taci, fiica mea, domnul T. va crede că ai dinți falși dacă te aude și atunci știi că ai putea produce o impresie proastă.”
Operator: „Vă rog să rămâneți pe loc, domnișoară.” Mamei și prietenului: „Vrei să te rog să pășești puțin în această parte, pentru că nu o pot lua bine pe doamnă când ești în fața camerei. Acum, atunci, gata! Când scot capacul de pe partea din față a instrumentului, rămâne nemișcat. Te voi reține doar cincisprezece secunde. . . . E de ajuns."
Mama se urcă apoi pe scaun și își exprimă dorința ca imaginea să nu-i arate părul cărunt. Deoarece este gri ca bursucul, operatorul spune doar: „Voi face tot posibilul, doamnă”. Mama vrea atunci să știe: „Trebuie să mă uit într-un fel tot timpul?”
Operator: „Dacă vă rog, doamnă; dacă vă schimbați poziția ochilor, s-ar putea să arăți cu ochii încrucișați în imagine”.
Acest lucru a făcut-o pe bătrână destul de indignată, deoarece era sigură că ochii ei erau foarte drepți și buni. Operatorul a reușit să o liniștească [66]
și a început să o pozeze. După mai multe întrebări, a putut să facă expunerea. Atunci a venit rândul tânărului domn. Operatorul i-a spus cu tact că, din moment ce a auzit instrucțiunile date doamnelor, nu va fi necesar să le repete. Tânărul a fost de acord și, după ce și-a netezit pletele, și-a îndreptat gulerul cămășii și și-a aranjat toaleta într-un mod cât mai precis, a spus că este gata. În timp ce operatorul era pe cale să descuie lentila, tânărul domn i-a dat ultimele instrucțiuni pe care dorea să le arate imperială, o mustață nisipoasă și aproape imperceptibilă. precum și lanțul de ceas și inelele pentru degete. De asemenea, „Te rog să fii foarte atent să nu arăți o dungă neagră pe gură”. După ce a ascultat asta toată ziua, operatorul a meritat cu siguranță orice odihnă pe care să-l poată obține noaptea. Ar mai fi de adăugat, pentru oricine este interesat să știe cum „au ieșit” aceste dagherotipuri, că cele ale mamei și ale tânărului au fost satisfăcătoare, dar domnișoara avea patru mâini! Un defect destul de grav pentru una care nu este curiozitatea muzeală, așa că operatorul a reluat-o pe domnișoară, avertizând-o să-și țină mâinile nemișcate, precum și capul.80
Nu numai că au existat dube de călătorie pe uscat, dar ținute similare străbăteau principalele râuri. Părintele Apelor avea, desigur, partea lui, căci pe sânul său larg pluteau bărci pe care se practicau fiecare profesie, viciu, virtute și moft care își avea omologul pe uscat. Un operator, pe nume Sam F. Simpson, și-a descris experiența după cum urmează:
„Galeria noastră cu barcă plată (numită Magic No. 3) este dotată cu orice comoditate pentru a lua asemănări. În fața tuturor se află camera de recepție, în spatele acesteia, camera de zi și încă mai în spate camera chimică. sufragerie avem o laterală mare și un luminator care ne permite să funcționăm în cinci până la zece secunde pe vreme frumoasă. Dacă afacerile sunt bune, putem rămâne atâta timp cât vrem; dacă este plictisitor, putem pleca. Când nu suntem angajați , putem pescui sau vâna, după cum ni se potrivește cel mai bine, deoarece râurile sunt pline de rațe și gâște sălbatice.

„Anul trecut [1853] am părăsit New Albany, la 1 martie; m-am oprit la aproximativ cincizeci de aterizări, am luat ceva peste o mie de asemănări, am călătorit pe apă aproape de patru sute de mile și am ajuns în iunie pe coasta zahărului (aproximativ o sută). mile deasupra New Orleans) unde limba franceză este vorbită universal.” 81
[67]
Ca urmare a acestei pânze universale a dagherotipului, presa a început să speculeze ce noi minuni le-au rezervat acești artiști ai soarelui. Ascultă această predicție a viitorului fotografic făcută la sfârșitul anilor patruzeci: 8Ia
„Pentru propria noastră parte, nu putem concepe nicio limită pentru progresul acestei arte. Dimpotrivă, ea solicită imaginației să presupunem ce nu va realiza... Profesori cu experiență (fiecare artă are acum profesiile ei) vor vizita. părți străine, curțile Europei, palatele pașailor, Marea Roșie și Țara Sfântă și piramidele din Geza și aduc acasă reprezentări exacte ale tuturor obiectelor sublime și ridicole pe care acum costă atât de mult să le vezi... Vocaliștii populari vor fi absorbiți în însăși arta și atitudinea vocalizării, demagogii vorbăreți în încercarea de a păcăli cu ochiul suveranității și cei care nu au fost guvernați în momentul critic al evadării. Un aparat atât de extins va fi, fără îndoială, construit încât să poată fi construit un întreg ansamblu. luate deodată... Într-adevăr, va fi imposibil ca un copac să Lud și să înflorească, ca o floare să ajungă la sământă sau ca o legumă să încolțească fără să execute în același timp o fotografie exactă a minunatului proces... A omul nu poate face o propunere sau o doamnă nu poate să o refuze — un cazan cu abur nu poate exploda, sau un râu ambițios nu poate să-și reverse malurile — un grădinar nu poate fugi cu o moștenitoare sau un reverend episcop să comită o indiscreție, dar imediat, un oficios. dagherotipul va proclama întreaga afacere.”
Cu câtă certitudine remarcabilă s-a împlinit această predicție! De fapt, minunile prezise în acest paragraf sunt acum locuri comune; este greu de imaginat ocazii în care omniprezentul fotograf de știri nu este la fața locului. Singura posibilitate pe care profetul viclean nu a prezis-o a fost duplicarea scenei originale în mișcare.
Și cum s-a comparat munca acestor câteva mii de dagherotipişti cu munca contemporanilor lor de peste Atlantic? În diferitele forme de artă și literatură era obișnuit, în această perioadă, să se recunoască, în ciuda „țipetelor de vultur” considerabile, superioritatea europeanului față de cea a americanului. Cu siguranță, în Franța, țara nașterii sale, ar exista toate motivele să credem că dagherotipia își va atinge cea mai înaltă perfecțiune; cu siguranță în Anglia și Germania, cu tradiția lor îndelungată de artiști și oameni de știință excelenți, condițiile ar fi propice producerii de dagherotipuri superioare celor din America.
[68]
Trebuie, totuși, să luăm în considerare faptul că s-a născut o nouă artă, sau meșteșug, în care nu exista nicio tradiție decât cea care ar putea avea valoare din cultura artistică și științifică în general. Și se pare că o astfel de cultură generală a avut o influență redusă sau deloc, căci în perioada de glorie a dagherotipiei (1851-54) era recunoscută superioritatea dagherotipurilor americane, sau cel puțin produsul celor mai buni dagherotipi ai țării noastre, în general. După cum a spus cu atâta modestie Horace Greeley: „În dagherotipuri, învingem lumea.” 82

Foarte probabil, singura competiție mondială de dagherotipişti a avut loc la marele târg mondial din 1851, expoziția Crystal Palace, organizată în Anglia. Criticul Illustrated London News relatează această judecată asupra expoziției de dagherotipuri de la Crystal Palace:
„După o examinare foarte mică și atentă, suntem înclinați să acordăm Americii pe primul loc. Dacă atmosfera este mai bine adaptată la artă sau dacă pregătirea dagherotipurilor a fost potrivită cu gusturile oamenilor sau dacă acestea sunt nelimitate cu brevetele în vigoare în Anglia, cert este că numărul expozanților a fost foarte mare și calitatea producției super-excelentă.Asemănările diverșilor americani distinși de către domnul Brady sunt exemple nobile ale acestui stil de artă.Familia de Domnul Churchill este un grup foarte drăguț, iar seria de vederi care ilustrează cascadele Niagara sunt un exemplu foarte potrivit de industrie americană de către domnul Whitehurst, din Baltimore. Exemplarele mari ale domnului Harrison sunt de asemenea excelente. De fapt, americanul Afișarea dagherotipurilor, într-o oarecare măsură, ispășește lipsa de respect cu care au tratat toate celelalte națiuni, când au solicitat un spațiu atât de mare și, totuși, în cele din urmă și-au lăsat spațiul relativ neocupat.” * 83
Corespondentul londonez al National Intelligencer a mai scris că „dagherotipurile americane sunt cele mai bune care sunt expuse”. 84
Nu numai că acesti critici au considerat așa, dar și juriul oficial a considerat așa, pentru că singurele medalii (trei la număr) acordate pentru dagherotipuri au fost acordate americanilor; MB Brady și MM Lawrence din New York City și John A. Whipple din Boston - în ciuda concurenței din Anglia, Franța, Austria, Prusia și alte țări germanice. Raportul oficial spune:
♦ Ultima propoziție este tipică unei critici universale la adresa presei britanice. Se pare că americanii nu și-au dat seama de amploarea Palatului de Cristal, care era într-adevăr unul dintre cele mai elaborate și extinse dintre numeroasele târguri din lume.
[ ]
„La examinarea dagherotipurilor aduse de Statele Unite, fiecare observator trebuie să fie uimit de frumusețea lor de execuție, de masele largi și bine tonifiate de lumină și umbră și de absența totală a oricărei străluciri, care le fac atât de superioare multor lucrări de această clasă. Dacă am particulariza excelențele individuale ale imaginilor expuse, am depăși cu mult limitele spațiului în care suntem în mod necesar limitați.”
În catalogul oficial al expoziției, se face un comentariu similar: „Americanii, încă de la primul anunț al minunatei arte a picturii cu soare, au făcut din subiectul cu zel un experiment cu multă răbdare. Primele portrete din viață au fost făcute de dagherotipul din New York și au apărut o varietate de procese de manipulare. Succesul cu care este practicată arta și gradul de perfecțiune la care a fost adusă pot fi apreciate de exemplarele expuse de diverși artiști.Strălucirea și claritatea unora dintre aceștia sunt extrem de importante. remarcabil." 85
Juriul a raportat despre dagherotipurile lui Lawrence după cum urmează: „Sunt remarcabile prin definirea clară și excelența generală a execuției. În această serie, două portrete mari ale generalului J. Watson și W. Bryant, Esq., fiecare dintre ele măsoară 12Yz x lOYz in., merită laudă deosebită. În ciuda dimensiunilor lor mari , sunt perfect focalizate și sunt frumos finisate în toate detaliile. Acestea sunt două dintre cele mai bune imagini din colecția americană."

Brady a expus patruzeci și opt de dagherotipuri, toate fiind necolorate, la fel ca ale lui Lawrence. Portretele lui Brady „sunt excelente pentru frumusețea execuției. Portretele sunt în relief îndrăzneț, pe un fundal simplu. Artistul, după ce s-a bazat implicit pe cunoștințele sale despre știința fotografică, a neglijat să se folosească de resursele artei.” *
Lui Whipple, premiul a fost acordat pentru un dagherotip al lunii care a fost „menționat cu cele mai înalte laude; aceasta este, poate, una dintre cele mai satisfăcătoare încercări care s-au făcut până acum de a realiza, printr-un proces fotografic, apariția telescopică-. a unui corp ceresc și trebuie privit ca indicând începutul unei noi ere în reprezentarea astronomică.” 8°
* În acest ultim semestru, juriul se referă la obiceiul, introdus de Claudet, dagherotipistul londonez, de a plasa fundaluri pictate în spatele modelului.
[70 J
Draper, odată cu apariția dagherotipului, a realizat fotografii ale satelitului Pământului, luna stând pentru primul ei portret fotografic la începutul primăverii anului 1840.87 Imaginea obținută de Draper a lunii era foarte mică, dar cele ale lui Whipple, asigurate cu
Un dagherotipist la lucru — Jacob Byerly din Frederick, Maryland, care și-a deschis galeria în 1842. (Prin amabilitatea lui Charles Byerly, un nepot și, de asemenea, fotograf; fotografie a dagherotipului realizată de Edmonston, Washington, 1936.)
[71]
ajutorul telescopului observator al colegiului Harvard, au fost suficient de mari pentru a atrage atenția universală.
Expoziţia Crystal Palace a arătat destul de clar că dagherotipiştii americani erau la fel de buni ca oricare din lume, iar această judecată este confirmată de multe ori de alţi observatori imparţiali. John Werge, un dagherotipist englez, a vizitat această țară în 1853 și a remarcat că „americanii produc imagini mai strălucitoare decât noi”. 88 Corespondentul francez al Humphrey's Journal din Paris afirmă că „specimenele de artă Daguerreotyper sunt cu mult în urma celor din Statele Unite”.
Dagherotipiştii europeni au făcut reclamă „Imagini realizate prin procesul american”. 8° Unul dintre cei mai celebri dagherotipiști londonezi a fost Mayall, un american care, cu câțiva ani înainte de a merge la Londra, exploatase un „salon” în Philadelphia.90 Thomson, unul dintre cei mai importanți dagherotipiști din Paris, era și el american. .81
Se poate întreba în mod rezonabil de ce americanii au fost superiori în acest meșteșug de origine străină. Inca de la inceput, impresia populara avansata continuu in presa a fost ca superioritatea s-a datorat climei. „Un soare american strălucește mai puternic”, a spus reporterul pentru New York Herald despre finalizarea cu succes a primului dagherotip de pe această parte a apei; și acest motiv a fost avansat din nou și din nou pentru a explica rezultatele americanilor. un soare american strălucea mai tare decât unul european? Foarte probabil, au fost câteva zile când a făcut-o*, dar asta nu a explicat succesul dagherotipiştilor noştri. Răspunsul, cred, poate fi dat în aceste cuvinte — ingeniozitate mecanică şi competiţie. Dragostea pentru lucrurile mecanice a fost în mod tradițional o trăsătură yankee, iar această ingeniozitate yankee este evidentă în arta dagherotipiei, precum și în alte linii de efort.Strălucirea dagherotipului american, care era atât de admirat, a fost asigurată de folosirea de

pulverizatori cu motor și utilizarea studiată a abrazivelor și a lustruirii metalelor.92 John Werge, englezul pe care tocmai l-am menționat acum o clipă, confirmă această opinie cu afirmația: „Superioritatea dagherotipului american a fost în întregime
• Meteorologica! statisticile arată un procent mai mare de zile înnorate în Anglia și pe continent.

Zachary Taylor (o copie a fotografiei a dagherotipului Brady realizată în 1849; cu amabilitatea Signal Corps, SUA). Excelența originalului poate fi imaginată din faptul că ilustrația văzută de cititor a fost copiată de patru ori înainte de realizarea tipăririi acestei cărți.
Portret dagherotip al unei femei necunoscute de MA și S. Root, New York City, aproximativ 1853. (Din colecția de dagherotip a lui M. Therese Bonney.)
din cauza aparatelor mecanice. . . . Toți au folosit cele mai bune mijloace mecanice pentru curățarea și lustruirea farfuriilor și tocmai aceasta le-a permis americanilor să producă imagini mai strălucitoare decât noi. Mulți oameni obișnuiau să spună că este clima, dar nu era nimic de acest gen.” Și din nou, „dagherotipurile simple ale americanilor erau toate de o calitate bună și nu aveau „linii de culoare” atât de vizibile în lucrările engleze din acea perioadă.” 93 Liniile de lustruire, desigur, s-au datorat abrazivilor slabi, aplicarea lor făcându-se manual.
Americanii au descoperit, de asemenea, că agenții de lustruire ar putea fi utilizați pentru a crește sensibilitatea plăcii finite.83a Deoarece acești „buf-uri de accelerare” foloseau piele și erau saturati cu material organic, nu este deloc puțin probabil ca sensibilizarea crescută să fi fost produsă de prezența compușilor cu sulf, care s-a constatat în ultimii ani (1925) că sporesc remarcabil sensibilitatea materialelor fotografice moderne.*
* Referirea făcută aici se referă la lucrările lui SE Sheppard de la Eastman Kodak Company, care a constatat că gelatina, care este folosită la producerea filmelor fotografice moderne, trebuie să conțină anumiți compuși de sulf pentru a produce o sensibilitate marcată la lumină în produsul final.

William Cullen Bryant—unul dintre cele patruzeci și opt de dagherotipuri expuse de Brady la Marea Expoziție din 1851. (Couriety of M. Therese Bonney, actualul proprietar.)
MM Lawrence din New York, unul dintre dagherotipiştii premiaţi la Marea Expoziţie din 1851. Brady a fost altul, iar John A. Whipple din Boston a fost al treilea. Portretul lui Whipple apare în capitolul VI. Portretul lui Lawrence este dintr-o litografie de Sarony și Major și a fost publicat pentru prima dată în Photographie Art Journal, februarie 1851.
Boston, așa cum era de așteptat, a preluat conducerea în aplicarea mecanismelor mecanice la stabilirea dagherotiperului. Southworth și Hawes, Masury și Silsby, și mai ales John A. Whipple, au fost deosebit de întreprinzători în acest sens; munca lor a fost recunoscută ca fiind egală cu orice țară produsă. Whipple, despre care se va aminti că a primit unul dintre premiile Crystal Palace, a folosit aparate cu abur pentru aproape toate operațiunile sale. Un ventilator, acţionat cu abur, îşi răcea subiecţii în vremea caldă de vară; cu abur și-a curățat farfuriile și le-a șlefuit, și-a încălzit mercurul pentru dezvoltarea plăcilor de argint și a pregătit apă distilată pentru spălarea lor84.

New-yorkezii și Philadelphienii și dagherotipiştii întreprinzători din alte orașe importante s-au grăbit să urmeze exemplul dat de Bostonieni; ca urmare a unei asemenea ingeniozități și competiții, munca bună era caracteristică unităților de conducere din țară. De asemenea, din aceste motive s-au păstrat preţurile dagherotipurilor [74 J
a scăzut, iar afaceri de o amploare considerabilă au urmat, după cum am subliniat deja.
Orice superioritate pe care dagherotipurile americane ar fi putut să o fi avut față de cele de origine franceză sau germană este explicată în mod satisfăcător, cred, prin relatarea dată. În Anglia, dagherotipiştii s-au confruntat cu o situaţie dificilă. Dintr-un anume motiv, Daguerre se simțise îndreptățit să-și breveteze procesul în Anglia și licențiase procedura lui Beard și Claudet, care, la rândul lor, erau autorizați să sublicențeze. Taxa de licență se pare că era grea, pentru că numărul dagherotiperilor din Anglia nu a fost niciodată mare. La apogeul popularității sale, doar șase sau șapte astfel de unități au fost raportate la Londra, față de aproape o sută doar în New York City.
Remarca unui britanic arată clar de ce dagherotipiştii englezi nu au fost în măsură să ofere concurenţă serioasă restului lumii: „În Londra, comerţul fiind centrat pe trei licenţiaţi, care au obligaţii de cel mai strict tip, suntem trebuie să plătească atâtea lire pentru o fotografie cât costă șilingi pe continent.” 85
[75 J
o
CAPITOLUL CINCI
o
Dagherotipia la Zenitul Său
pe măsură ce POPULARITATEA dagherotipului creștea la apogeu în această țară, unitățile daguerreane din principalele orașe au devenit din ce în ce mai elaborate în caracter. Atât Brady, cât și Lawrence din New York au deschis unități mai mari în 1853; Whipple și firma Southworth și Hawes aveau cele mai mari unități din Boston; în Philadelphia, MA Root, iar McClees și Germon erau principali dagherotipişti. Jesse H. Whitehurst, cu un lanț de galerii în multe dintre orașele mari, a fost, de asemenea, binecunoscut în această perioadă.
Impresia pe care astfel de unități au făcut-o asupra unui vizitator din Paris poate fi judecată după următorul raport care a apărut în jurnalul fotografic francez, La Lumière:
„Dagherotipiştii americani merg cu cheltuială enormă pentru camerele lor, care sunt cel mai elegant mobilate. Sunt palate demne de comparat cu locuinţele fermecate pe care orientalii le ridică eroilor lor fabulosi. Marmură, sculptată în coloane sau animată de dalta sculptorului. , draperii bogat brodate si costisitoare, tablouri inchise de rame somptuoase, impodobesc peretii lor.Pe podea zac covoare bogate in care piciorul cade in tacere.Aici sunt custi aurite cu pasari din toate climatele, sirind printre plante exotice ale caror flori parfumeaza aerul de sub. lumina atenuata a soarelui.Acesta este studioul american.Totul este aici unit pentru a distrage mintea vizitatorului de la grijile lui si pentru a da chipului sau o expresie de multumire linistita.Comerciantul,medicul,avocatul,producatorul. chiar și politicianul neodihnitor, aici își uită munca. Înconjurat astfel, cum este posibil să ezite cu prețul unui portret?" 88
Trebuie să fi fost din astfel de surse că magnatul filmului modern și-a obținut ideile pentru palatele noastre cinematografice actuale. Nu e de mirare că 3.000.000 de dagherotipuri au fost luate anual în astfel de împrejurimi.

Întreprinderea dagherotipistului american de a atrage și de a căuta afaceri este din nou ilustrată de faptul că, dintre cele șase [76]
Galeriile de dagherotip tipice ale anilor cincizeci. Superior. Sediul Fraților Meade, New York City. (Din o gravură în lemn din Jurnalul de artă fotografică, februarie 1853.) Inferioară. „Balls' Great Daguerrian Gallery of the West" din Cincinnati. (Din o gravură în lemn din Gleason's Pictorial Magazine, aprilie 1854.)
sau șapte portrete dagherotip cunoscute făcute lui Daguerre însuși, înainte de moartea sa în 1851, toate, cu excepția unuia, au fost realizate de un american - Charles R. Meade, de la firma Meade Bros. din New York City, care a vizitat Europa în 1848. Daguerre a fost foarte împotrivă să i se facă portretul, dar prin convingere yankee și eforturile doamnei Daguerre, Meade a obținut cinci sau șase portrete dagherotip, dintre care două, se spune, se află acum la Muzeul Național al Statelor Unite. 97
Dagherotipurile au fost făcute în această țară în multe dimensiuni și vândute la o varietate de prețuri. Dimensiunea preferată în care Daguerre și-a făcut pozele pare să fi fost 6 y-2" x 8 y-2", care ulterior a devenit cunoscută drept dimensiunea „întreaga farfurie". a fabricat dimensiuni din ce în ce mai mari, care au devenit bine standardizate. Acestea au fost: *

Dimensiunea unei șesime.................. 2:y,1" x
Dimensiunea unui sfert................. 3Y4" x4%"
Jumătatea plăcii .... 41^" xGYz"
Întreaga farfurie sau dimensiunea 4/4......... 6Yz" x8/Z"
Placa dublă întreagă .... 8Yz" x13"

Această standardizare a dimensiunilor, se poate spune, a supraviețuit în unele cazuri până în prezent în plăcile și filmele noastre moderne, deși au fost introduse multe dimensiuni suplimentare.
Pe lângă lista de mărimi dată mai sus, s-au făcut și dagherotipuri foarte mici, pentru inele și medalion; iar unele foarte mari, cu dimensiunile de 15" x 17", au fost produse târziu în epoca dagherotipului. Dintre aceste dimensiuni, placa de o șesime a fost probabil cea mai obișnuită dimensiune, dacă examinarea mea a mai multor sute de dagherotipuri reprezintă cazuri tipice, iar placa de un sfert urma cea mai frecvent realizată. Pentru placa de o șesime, operatorii au primit diferite prețuri, în funcție de dată, loc și operator. În prima parte a erei dagherotipului, această dimensiune a adus probabil operatorului 5,00 USD bucată . Pe măsură ce afacerea a crescut, prețul a scăzut treptat. Un impuls foarte considerabil pentru comerțul cu dagherotipiştii estici a venit odată cu goana aurului din California din 1849. Viitorii mineri, cu corturile, păturile și tigăile lor, și-au făcut dagherotipurile pentru a pleca cu cei dragi acasă,
• Există mici variații, datorită, fără îndoială, tăierii și carcasei. [78]
„Noua" galerie a lui Brady din 1853. De la New' York Illustrateti News, 11 iunie 1853.
și, la rândul său, a luat cu ei în jurul Cornului, sau peste câmpie, dagherotipurile celor mai dragi. Ca urmare a creșterii afacerilor, prețurile au fost reduse la aproximativ 2,50 USD, nivel care a fost menținut constant de unitățile mai bune până la introducerea fotografiilor pe hârtie. DDT Davie, un operator proeminent din Utica, New York, a ținut o evidență atentă a afacerii sale și a declarat în l 853 că a primit în medie 2,53 USD pentru dimensiunea de o șesime și 4,35 USD pentru dimensiunea de un sfert.

Premiul elaborat l-a câștigat pe Gurney la Anthony Competition din 1853.
Jeremiah Gurney. Dintr-o gravură în lemn din Leslie's lllus/raled Newspaper, 1859.
Dimensiunea mamut, care nu a fost standardizată ca și cele mai smailer (am găsit dimensiuni 13" x 17", 131/2" x 17 V2", 1 !>" xl 7" dat) , s-a vândut cu cincizeci de dolari. fiecare, singure farfuriile costând operatorul aproape zece dolari. Evident, doar cei foarte bogați sau tinerii extravaganți le-ar cumpăra. Până în 1853, totuși, acestea au fost făcute în toate unitățile de dagherotip mai mari. 08
Prețurile date se aplicau la dagherotipurile persoanei însuși, pentru că dagherotipul avea o altă sursă de venit în vânzarea dagherotipurilor celebrităților. A trebuit să inducă celebritatea să stea [80]
Unul dintre dagherotipurile care a câștigat locul întâi pe Gurney la concursul Anthony din 1853. Numele subiectului este necunoscut. Originalul, care este colorat, se află acum în colecția lui M. Therese Bonney, prin a cărei curtoazie este reproduceri.
pentru o serie de portrete – un stimulent de obicei realizat, fără îndoială. prin promisiunea unuia dintre portrete. Odată realizate portretele, acestea au fost oferite spre vânzare la prețuri care depindeau de faima modelului. De obicei, de asemenea, dagherotipistul păstra una dintre farfurii pentru a împodobi pereții „salonului” său, un obicei comun.
Dintre aceste vedete, Jenny Lind a fost probabil cea mai fotografiată. Aproape un oraș în care să apară ea, dar că jurnalele fotografice ar avea rapoarte similare cu cele ale lui Ryder, care a spus: „Am asigurat mai multe portrete ale lui Jenny Lind în timpul vizitei ei la Cleveland”. Pacienta Jenny Lind – sau poate că ar fi fost. mai bine să spun, înțelept domnul Barnum, managerul ei american.Pentru aceste portrete, operatorii primeau de la cinci la douăzeci și cinci de dolari, în funcție de amploarea furiei provocate de vizita cântărețului.Cât de mult a primit domnul Barnum nu este înregistrate.
Era inevitabil, odată cu cererea în creștere pentru dagherotipuri, ca concurența să forțeze prețul din ce în ce mai mic. În 1853 a apărut o clasă de operatori care au făcut publicitate pentru dagherotipuri pentru douăzeci și cinci de cenți fiecare. Dimensiunea dagherotipurilor de douăzeci și cinci de cenți, nu am reușit să o stabilesc, dar erau fără îndoială mai mici decât dimensiunea unei șesime. Scăderea nivelului prețurilor, desigur, a invocat mânia și îngrijorarea celor cu
[81]
unităţi de orare. De exemplu, găsim M r. Publicitatea lui Brady în ziarele din New York:
„Adresă publicului – New York-ul abundă cu anunțuri de dagherotipuri de 25 de cenți și 50 de cenți. Dar este nevoie de puțină știință, experiență sau gust pentru a produce aceste imagini, așa-numitele, ieftine. Pe parcursul celor câțiva ani pe care i-am dedicat dagherreanului Artă, a fost munca mea constantă să o perfecționez și să o înalț. Rezultatele au fost că premiul de excelență a fost acordat fotografiilor mele la Expoziția Mondială de la Londra, la Palatul de Cristal din New York și oriunde au fost expuse de o parte și de alta a Atlantic....
„Fiind că nu vreau să abandonez niciun teren artistic producătorilor de lucrări inferioare, nu mă tem să apelez la un public luminat cu privire la alegerea lor între imagini de mărime, preț și calitate, care vor remunera în mod echitabil oamenii talentați, științifici. , și aplicație, și cele care pot fi făcute de cel mai simplu tyro. Doresc să

susțin arta adevărată și să las comunitatea să decidă dacă este mai bine să încurajez excelența reală sau opusul ei; să păstreze și să perfecționeze o Artă sau să-i permită să degenereze prin inferioritatea materialelor care trebuie să corespundă cu slăbiciunea prețului.”
— MB Brady. 88
Este îndoielnic dacă adresa domnului Brady a avut vreun efect asupra reducerii afacerii operatorilor ieftini, deoarece clientela acestora provenea în mare parte dintr-o clasă care nu își putea permite doi dolari sau mai mult pentru un portret. Unitățile cu preț redus au putut să-și producă pozele ieftine prin standardizarea tuturor proceselor. Un vizitator la una dintre aceste fabrici de dagherotip ne-a lăsat o înregistrare a experienței sale după o călătorie prin stabiliment.100
Acest client și-a cumpărat biletele, fiecare bilet dându-i dreptul la o ședință. După ce și-a plătit banii, a fost dus într-o anticameră aglomerată unde și-a așteptat rândul. În cele din urmă, a fost „următorul” și a intrat în camera operatorului după ce și-a predat biletele unui băiat de la ușă. Operatorul i-a spus să se așeze și să se uite „thar”. Cameramanul și-a trecut apoi mâna într-o gaură din perete unde a primit o farfurie pregătită într-un tobogan acoperit, din camera de acoperire. După expunere, operatorul a trecut placa printr-o altă gaură în camera de mercur sau de dezvoltare. Acest lucru s-a repetat pentru fiecare imagine pentru care fusese cumpărat un bilet.
Operatorul, desigur, nu a avut nimic de-a face cu pregătirea, dezvoltarea, fixarea sau montarea plăcii de argint, [82]   1
Înființarea lui Anthony în 1854. Upper. Sala de acoperire și finisare a carcasei dagherotip. Lnwer. Departamentul de aparate. (Din gravuri în lemn din Photographie Art Journal, 1854.)
dar toată ziua a stat lângă aparatul de fotografiat. Ocazional, din camera de dezvoltare venea strigătul „Scurt” sau „Lung”, pentru a ghida operatorul în realizarea expunerilor sale. Modelul a plecat pe o altă uşă decât a intrat el şi, după ce a trecut prin coridor, a ajuns la biroul de livrare. După câteva minute de așteptare aici, își primea portretele montate în „mat, sticlă și conservator”, plăcile trecând din camera de dezvoltare și fixare în camera de aurire și apoi în camera de probă și în final la biroul de livrare în timp ce el a așteptat.
Operatorul de cameră, este evident, nu a văzut niciodată rezultatul lucrării sale. Vizitatorul, căruia îi făcuse patru asemănări la acest stabiliment, remarcă: „Trei dintre cele patru portrete erau dagherotipuri la fel de frumoase pe cât se puteau produce oriunde”. Nu era de mirare că cele mai la modă „palate demne de comparat cu locuințele fermecate ale orientalilor” erau îngrijorate de venirea lor.
Odată cu venirea fotografiei de hârtie, operatorii ieftini au încetat activitatea, dar au apărut din nou pentru o perioadă în care tipul ambro devenise moda lutului. Mulți comercianți întreprinzători au simțit posibilitățile de publicitate ale acestor dagherotipuri ieftine și le-au oferit împreună cu produsele lor. De exemplu, Rafferty și Leask din New York City, în reclamă pentru pălăriile lor de toamnă pentru domni în 1853 la 4,00 USD și 5,00 USD bucata, au introdus un dagherotip în căptușeala pălăriii fără cheltuieli suplimentare. „Acesta”, au spus ei, „este o mare comoditate în a-și indica propria pălărie”. 101
O mare parte din cunoștințele noastre despre epoca dagherotipului se datorează publicării a două reviste sau reviste de fotografie. Cu ochiul lor obișnuit pentru afaceri, americanii au fost primii care au început publicații dedicate interesului daguerrean. Primul dintre acestea și, prin urmare, primul jurnal fotografic din lume, a fost The

Daguerrean Journal, editat de SD Humphrey din New York. Primul număr al acestui jurnal a apărut la 1 noiembrie
1850 și a continuat publicarea sub mai multe titluri până în 1870. La scurt timp după publicarea primului număr al The Daguerrean Journal, a apărut primul număr al celei de-a doua publicații. Acesta a fost The Photographic Art Journal, editat de HH Snelling, tot din New York. Primul număr al Snelling's Journal este datat ianuarie,
1851, dar se pare că a fost oarecum în urmă cu data de publicare anunțată pentru mai multe numere.

LAWRENCE'»
GALERIA DA.GÜBRRBAN,
este unul dintre Uie oìdeet, cel mai extins și cel mai bine aranjat din lume. IMAGINILE sale nre pronunțate, b/ Artiste, superior to all othere. Dl L. r!!Cciva cel mai mare Premium la WoRLV'a în LoNI>ON' pentru Tlie D'£9'T PICTURES și, de asemenea, la Expoziția de la New York. Pe lângă Dagherotipuri, Afr. L. a introdus Fotografia sau Dagherotipurile pe hârtie. simplu (cum ar fi un mezzotint fin) sau colorat (ca o miniatură fină de fildeș,) ^^^sing al tbe accuracy.of the Dagueneotype.
PilTICU^Lil ATENȚIA SE ATENȚIE LA COPIEREA DAGUERREOTYPM ȘI OTD&R PICTUBES, SM^^ IMAGINI
POATE FI MĂRÂTIT LA ORICE DIMENSIUNEA DORITĂ.
C!^ilbrcn a tuturor '.lges takeii.
SOHOOL ȘI FAMILIE LUATĂ- DIN ZECE, DOUĂZECI, DIN CINCIZECI DE PERSOANE.
FOTOGRAFII FACATE .LA ATAT DE BINE ÎN NOROS CÂT CU VREME SENINĂ.
O COLECȚIE MARE DE PORTRETE
de Prominent Mea poate ba acca la Booms (care sunt gratis pentru toti) la toate timas.
.& VIZITAȚI IB SOJ.IC1TED.
Juoll d MM LAWBENCE.

A lui BRADY
CARD PUBLIC.
O NOUĂ CARACTERISTICĂ ÎN DAGUERREOTIPURI A FOST INTRODUSĂ RECENT DE BRADY,
LA VECHEA SA GALERIE,
205 Broadway, colțul străzii FULTON.
Tm: întinderea bis Stabilirea îi permite să producă pentru .10 cenți, și $1, 11lclure11 de " quelli)' Inflnllel)' superioare phantotns uzuali)* dcdgnated chop pictures. Thla la a new (calure In hiol-t:lasa). eataljllshniente, iar faima oГ Llie artht la too wdl k uown Ю îndoială Ita Bilccess. 1 el jiubllc poate acum rei)' nn obținând o pictare la fel de bună pentru acel preț ca C'n posalblj· a pus un, și я departe betlcr jticture decât poate fi obținut în altă parte la tarifele de umă. Drady'a New Gallery, 359 Broadway, (tver Thompson'" ::-aloou,1s lighted with great (aste and beauty, and po.nenses great laClllties departe the production M Mrstoass). porti'alta decat orice stabilire ehnllar In aceasta cnnntry. Í hese Galledes forni o statiune eleganta pentru региона de gust——ontiitnlng asa cum fac lar.test collection ot dla· tlngniehcd portrete In America. Premiul Med"ls au fost awabdeî lui Brady la Târgul lui Worfo lo Loudun, 11'51, şi "t lhc Cr)-11ta1 Po.lace, New Yoik, 1S53.
BRADY'S DAGUEKRE.&.N nr. 206 & 359 BroM1.way, overThompaoa'B Saloon, Jiilytí D.

Reclame tipice pentru Lawrence și Brady. (Din American Phrenological Journal pentru 1854, cu amabilitatea Hubert Kucera, Riverside, Iowa.)

Ambele reviste au contribuit mult la îmbunătățirea calității muncii în întreaga țară și i-au ținut pe lucrătorii din profesie la curent cu toate progresele recente. Revista de artă fotografică a fost o întreprindere deosebit de ambițioasă; este probabil ca Snelling să-și fi modelat revista după binecunoscutul London Art Journal. Era mare și bine tipărită, ilustrată la început prin litografii, iar mai târziu prin fotografii pe hârtie lipite în pagini albe.
ур»и»иев «Ml-MOMTaiT, AT TBZZZ SOLLAM rz* AZMOM. IW ADTAZCZ.
THE
Dcuotcô to tl)c IDagucrrcian onù pijotogcnic :\tt.
De asemenea, îmbrățișând selenii, artele și alfabetizații.
NOVEIRER I,
NEW YORK :
& D. HUMPHREY, EDITOR ȘI EDITOR.
w. *s» яжмдіпνдν *
'l'O
Ilustrația de mai sus și cea de pe pagina opusă sunt paginile de titlu ale primelor reviste fotografice din America.
[86 J
Deși întreprinderea lui Snelling a fost extrem de lăudabilă, hc nu a putut asigura o circulație suficientă pentru a-și păstra jurnalul tipărit pentru mult timp și a murit de o moarte persistentă în 1860.102
În primul volum al fiecăreia dintre aceste reviste apar discuții îndelungate despre un subiect care la acea vreme era de o importanță extremă pentru dagherotipiști în general. În primul număr al The Photographie Art Journal, a apărut o notă despre care editorul ne asigură că „a fost anunțată puțin nervos”. Anunțul era în sensul că un domnul Levi Hill a reușit să imprime imaginea pe placa dagherotipului în toată frumusețea și strălucirea culorilor naturale. Fotografii în culoarea lor naturală! O problemă
[87 J
la care s-a lucrat aproape un secol, fără nicio metodă simplă realizată.
Jurnalul Daguerrean a făcut o declarație mai pozitivă: „A fost o descoperire nouă și valoroasă, care se situează cu invenția originală a lui Daguerre și cea a telegrafului de către Morse”. Ziarele, atunci ca și acum, se străduiesc mereu să anunțe fără verificare inteligență științifică, au preluat corul în strigăte și au declarat cu evidentă mulțumire de sine că în cele din urmă un american a adus o contribuție majoră la știința fotografiei, care până acum fusese limitat la experimentatorii francezi și englezi.
Dagherotipurile în culoare (a nu se confunda cu cele colorate manual) au fost descrise de Hill către Snelling într-o scrisoare din 4 februarie 1851. Hill a declarat că a pregătit atunci patruzeci de exemplare fine, dintre care unul era „o vedere, conținând o casă roșie, iarbă și frunziș verde, culoarea lemnului copacilor, mai multe vaci de diferite nuanțe de roșu și tigrat, haine colorate pe o funie de haine, cer albastru și albastru slab al atmosferei, care intervin între aparat de fotografiat și munții îndepărtați, întinși foarte delicat pe imagine, ca de mâna unui artist de zâne.” Cea mai mare dificultate a lui, a spus Hill, a fost să înregistreze corect galbenii, dar a adăugat că expunerea a fost mai mică decât pentru un dagherotip obișnuit.
Asemenea descrieri au stârnit apetitul atât dagherotipiştilor, cât şi publicului; și ca urmare a publicității în ziar, afacerea obișnuită a dagherotipului a ajuns practic într-un impas în vara anului 1851,

deoarece publicul nu avea de gând să facă un dagherotip „unic”, dacă ar putea avea în curând unul colorat.
Dl Hill, s-a dezvoltat, era un duhovnic baptist care, din cauza stării de sănătate, renunțase la chemarea sa ministerială pentru a deveni dagherotipist. Această afirmație în sine ar fi trebuit să ofere un avertisment membrilor mai pricepuți ai profesiei, dar a fost cu totul trecută cu vederea. Mai mult, domnul Hill locuia în West Kill, județul Greene, New York, un sat mic, îndepărtat și aproape inaccesibil printre Catskills.
Hill a declarat că avea nevoie de mai mult timp și de sprijin financiar pentru a-și continua studiul înainte ca procesul să poată fi brevetat, dar că, ca mijloc de a se întreține în perioada respectivă, a scris o carte, un manual de dagherotipie, pe care și-a propus să o vândă. Aceasta [88 J

Donald McKay, proiectant și constructor de nave clipper. Dintr-un dagherotip realizat de Southworth și Hawes, 1854 (cu amabilitatea Edward S. Hawes, Boston). Originea, o farfurie întreagă, este cel mai bun portret dagherotip pe care l-am văzut vreodată.
Declarația a sunat îndoielnic atât pentru Humphrey, cât și pentru Snelling, dar ambii au tipărit anunțul în jurnalele lor, citând un preț de 3,00 USD pentru manual.
Interesul a continuat să crească pe măsură ce Hill și-a menținut corespondența cu jurnalele. El a repetat că se făceau progrese în perfecţionarea descoperirii sale, dar s-ar putea face progrese mai mari dacă ar fi lăsat în pace, căci se pare că a fost în curând asediat cu oferte de ajutor. În vara anului 185 l, a fost numit co-editor al The Daguerrean Journal. El a spus la acea vreme: „Acum sunt atât de sigur că voi depăși orice dificultate încât O sută de mii de dolari nu mi-ar cumpăra descoperirea așa cum este acum”.
Morse, care acum obținuse o oarecare prosperitate din telegraful său, a devenit foarte interesat de pretinsa descoperire a lui Hill și, de fapt, l-a vizitat pe Hill acasă. Morse a declarat: „Este fără îndoială un om de geniu, inteligență și evlavie, retras și sensibil”; dar Morse nu a văzut niciunul dintre cele patruzeci și cinci de exemplare ale lui Hill. De fapt, nimeni, cu excepția unuia sau doi indivizi care nu aveau cunoștințe despre dagherotipie, nu pare să-i fi văzut în acest moment. Fără susținerea lui Morse față de Hill, problema ar fi fost abandonată, fără îndoială, mai devreme decât a fost, dar, deoarece Morse avea o influență considerabilă, comunitatea dagherotipului a suportat Hill de ceva timp și a continuat să-și cumpere cartea. Morse a declarat că l-a convins pe Hill să nu solicite un brevet, pentru „un brevet”, a spus Morse, „este o batjocură. Este un miraj care înșela simțul cu imagini ireale de confort și metereze înșelătoare de protecție. Un brevet este un anunțul că un alt premiu este pe linia de plutire, prin care pirații pot lupta pentru posesia lui asupra corpului ucis al proprietarului său de drept”. Sentimentul elocvent al lui Morse în această chestiune a apărut, fără îndoială, din litigiul lung și costisitor care a urmat invenției sale a telegrafului.
Chiar și afirmația lui Morse că Hill era un „om de geniu, inteligență și evlavie” nu a putut să mențină multă vreme profesia la locul ei, deoarece ei sufereau grav din cauza pierderii comerțului; cererile au devenit din ce în ce mai puternice pentru o descriere a procesului. Hill. pro-crastinat, pledând că starea de sănătate l-a împiedicat să elaboreze detaliile procesului spre satisfacția sa.În toamna anului 1851 și-a semnat din nou co-editoria The Daguerrean Journal și afacerea

a devenit curând considerată o altă păcăleală concepută. exclusiv în acest scop [90 J
Josiah Hawes, partener al celebrului grup care a inclus Albert S. Southworth. (Din un dagherotip original, cu amabilitatea Edward S. Hawes.)
Doamna Vincent, un jucător favorit al Muzeului din Boston. (Din un dagherotip original cu plăci întregi de Southworth și Hawes în jurul anului 1854, cu amabilitatea Edward S. Hawes.)
de a asigura o vânzare mare a manualului lui Hill. Hill a continuat să susțină că a găsit un proces de fotografie color; și, deși dagherotipiştii au ignorat complet, dacă nu au uitat aceste afirmații, îl găsim pe Hill care a apărut în 1853 în fața unei comisii a Senatului Statelor Unite pentru a solicita un brevet special și ajutor guvernamental. Comitetul a fost impresionat în mod favorabil când Hill le-a arătat specimene ale lucrării sale, dar se pare că problema nu a ajuns niciodată în discuția Senatului.
La vremea respectivă și de câțiva ani ulterior a prevalat impresia că Hill și-a lucrat păcăleala colorându-și inteligent dagherotipurile manual, iar această teorie, cred, este corectă. Există o mică posibilitate ca Hill să fi descoperit de fapt un proces de culoare. El a declarat că procesul s-a bazat pe utilizarea unei noi substanțe (natura ei, desigur, nu este menționată) pe care a folosit-o în locul mercurului, agentul de dezvoltare pentru placa de dagherotip. Noul dezvoltator a produs culoarea naturală. Singura justificare pentru a presupune o astfel de posibilitate se bazează pe declarația lui Hill că nu a putut înregistra corect galbenii; acestea au apărut ca „buf”. Această regiune a spectrului a fost una dintre cele mai greu de reprodus cor-[91]
Cascada Niagara. (Din un dagherotip original realizat de AS Southworth în jurul anului 1854, prin amabilitatea lui Edward S. Hawes.)
exact cu procesele de culoare fotografice moderne și acest fapt sugerează posibilitatea îndepărtată ca Hill să fi dat peste un proces de fotografie color. Hill a murit la câțiva ani după ultimul său efort de a primi recunoaștere; si, daca avea un secret, a murit cu el.iu3
Înainte de a încheia istoria noastră a erei dagherotipurilor, pare oportun să discutăm pe scurt colecțiile acelor dagherotipuri care au supraviețuit din perioada lor de glorie, acum peste patruzeci de ani în trecut. Pentru început, din câte știu, nu există nicio colecție extinsă de dagherotipuri americane. M. Therese Bonney, probabil cel mai important colecționar de dagherotip din lume, și-a expus colecția în această țară la Galeriile Knoedler din New York și la Muzeul Național din Washington în timpul iernii 1933-1934. Colectia a generat expresii de admira-[92]
Dagherotipuri ale cascadei Niagara, luate din apropierea Casei Clifton, partea Canada, iulie 1845, de W. și F. Langenheim, Philadelphia. (Courtery FD Langenheim, Philadelphia.)
de la un număr neobișnuit de mare care l-au văzut expus și poate i-au încurajat pe unii să adopte colecția de dagherotip ca hobby.
Când se consideră că aproximativ cincisprezece până la douăzeci de milioane de dagherotipuri au fost realizate în perioada de popularitate și că practic fiecare individ în ochii publicului din 1841 [93]
B г a 11 1 e Square Church, Boston, 1 8 5 2 . Dagherotip de Southworth și Hawes. (Cu amabilitatea Muzeului Metropolitan de Artă, New York City. Fotografie cu dagherotip de Beaumont Newhall, iulie 1937.)
Copie a dagherotipului de mai sus inversat. Scena (în special semnele de observare) apare acum în poziția corectă.

pe a fost înfățișată prin metodă, se vede întinderea câmpului de colectare.104
O astfel de colecție nu numai că ar înfățișa eroii trecutului mai fidel decât orice altă formă de artă picturală, dar ar înfățișa într-o manieră la fel de fidelă rochia, hobby-urile, casele, străzile și scenele unui trecut. vârstă. Este surprinzător că cei cu manie de colectare nu au acordat prea multă atenție dagherotipului . Aproximativ singurul interes care se pare că colecționarii l-au luat pentru dagherotipuri este colecția de cazuri de dagherotip, care în unele cazuri aduc prețuri foarte mari. Aceste cutii, care se pare că sunt acum folosite pentru recipientele de țigări, sunt de obicei din cauciuc dur, în care au fost turnate desene sau scene fanteziste. Pentru a satisface cererea, dealerii de antichități au adunat dagherotipuri în cantități considerabile și au distrus fără milă imaginea. Îmi dau seama, desigur, că fotografiile necunoscutelor, cu excepția cazurilor excepționale, nu ar prezenta un interes deosebit într-o colecție așa cum am descris-o, dar de multe ori dealerii înșiși nu au nicio idee despre identitatea unei persoane pe care o înfățișează un dagherotip. De exemplu, am găsit dagherotipuri ale lui Jenny Lind și ale lui Henry Clay în magazine de antichități și, în fiecare caz, dealerul nu avea idee despre identitatea sa.
Dar nu numai portretele ar trebui incluse într-o astfel de colecție. Dagherotipul, spre deosebire de multe declarații publicate în presa modernă, a fost folosit pentru a reproduce vederi precum și portrete; și multe dintre aceste puncte de vedere trebuie încă să existe în diferite locuri îndepărtate.
Am menționat vederile Cascadelor Niagara expuse la Crystal Palace din Londra în 1851. Aceste vederi, realizate de White-hurst, au fost realizate pe plăci duble întregi (adică aveau o dimensiune de aproximativ 9 x 13 inci) și a trezit un interes marcat atât în țară, cât și în străinătate. John Werge, dagherotipistul englez, pe care l-am menționat deja, a văzut aceste dagherotipuri la Marea Expoziție. Apoi a spus: „Dintre toate lucrurile minunate din acea expoziție cea mai minunată, cel mai mult m-au interesat exponatele fotografice și exemplarele frumoase de dagherotipuri americane, atât portrete, cât și peisaje, în special priveliștile Cascadelor Niagara, care [95]
m-a determinat să vizitez America de îndată ce am putut face aranjamentele necesare.” 105
Cascada, o temă preferată a fotografului, pare să fi fost prima dată dagherotipată de către Langenheim din Philadelphia, primii lideri ai fotografiei din această țară, în vara anului 1845. Aceste vederi au fost trimise în străinătate la mulți dintre capetele încoronate ale Europei. , și au fost recunoscuți de ei cu mulțumiri și medalii. Regii Saxiei și ai Wiirttembern, Frederic al Prusiei și regina Victoria, precum și Daguerre însuși, au profitat de ocazie pentru a lăuda pe Langenheim pentru eforturile lor.106
Până în 1853, la Falls exista un dagherotipist profesionist, un domnul Babbitt, care deținea un monopol în această artă, acordat de generalul Porter, pe atunci manager al părții americane. Babbitt avea un pavilion sub care își așeza camera; când un grup de vizitatori stătea pe țărm pentru a supraveghea Cascada, el dagherotipează grupul fără știrea lor, termina dagherotip și îl oferea spre vânzare vizitatorilor înainte de a pleca. De obicei, „vizitatorii” erau bucuroși să aibă poza și îl plăteau bine pe Babbitt pentru întreprinderea sa.
Nu numai că Langenheim, Whitehurst și Babbitt au făcut astfel de dagherotipuri, ci și mulți alții. John Werge, care a fost atât de atras

de dagherotipurile lui Whitehurst din Niagara încât a venit în această țară, și-a exprimat el însuși un număr mare de opinii și și-a descris experiențele în asigurarea lor într-un articol lung, care a apărut în London Photographie News.™7. am văzut că trebuie să fi fost multe, multe dagherotipuri ale Cascadelor făcute și multe dintre acestea trebuie să fi supraviețuit.

Alte scene au fost, de asemenea, dagherotipate, așa cum arată declarațiile din literatura din acea zi. De exemplu, în 1851, domnul Cady din New York a luat instantaneu dagherotipuri de bărci cu aburi părăsind debarcaderul, roțile în mișcare rapidă; în același an, Alexander Beckers a realizat vederi instantanee ale Broadway-ului, toate obiectele în mișcare fiind clar definite.108 În 1849 și 1850, Robert Vance a obținut peste 300 de vederi ale minelor și minerilor din California; Fitzgibbon din St. Louis a realizat dagherotipuri ale frontierei și comerțului fluvial din St. Louis;* Fontayne și Porter au asigurat un număr de daghero-

• Dagherotipurile Vance și Fitzgibbon sunt discutate pe larg în Capitolul Paisprezece.

[96]

Restaurarea unui dagherotip: mai sus, dagherotipul original; mai jos, dagherotipul restaurat prin metoda descrisă în Anexă. Subiectul este o baterie de stat liberă în zilele „Bloody Kansas”. Dagherotip realizat la Topeka, teritoriul Kansas, vara anului 1856. (Cu amabilitatea Societății Istorice de Stat Kansas.)

vederi tip ale Cincinnati care constituiau întreaga panoramă a orașului din acea dată (aproximativ 1850); și Alexander Hesler din Chicago au asigurat dagherotipuri în nord-vest (teritoriul Minnesota la acea vreme), inclusiv o serie de cascade Minnehaha.108 Trebuie să luăm timp să menționăm unul dintre dagherotipurile lui Hesler ale acestor căderi, deoarece episodul ilustrează influența de anvergură a acestor căderi. noua artă. Hesler a fost unul dintre liderii recunoscuți ai daguerreo-typy-ului american, exemplare din clasamentul artei sale cu eforturile lui Gurney, Brady și South-worth și Hawes. În 1851, Hesler a făcut călătoria prin care a asigurat dagherotipurile Cascadelor. A avut unul dintre aceste dagherotipuri expus de ceva vreme în studioul său din Chicago. În timp ce era acolo, a fost văzut de George Sumner, un frate al senatorului Charles Sumner din Massachusetts. George Sumner a cumpărat poza, i-a dat-o fratelui său, senatorul, care la rândul său i-a dat-o prietenului său Henry W. Longfellow. Peste un an mai târziu, Hesler a primit din nou o copie cu autograf a poeziei „Hiawatha”, precum și o scrisoare în care Longfellow declara că stimulentul pentru faimosul său poem a venit după vizionarea dagherotipului lui Hesler. Cartea este încă proprietatea de preţ a familiei Hesler.110

Spre deosebire de o altă impresie predominantă în prezent, a fost posibil să se realizeze vizualizări „instantanee” de tipul descris mai sus. Desigur, nu s-au folosit obturatoare; expunerea a fost asigurată prin cap-ping și deblocarea lentilei. „Instantaneu” însemna îndepărtarea capacul și înlocuirea acestuia pe obiectiv cât mai curând posibil - o expunere de posibil o cincime de secundă, care ar fi suficientă pentru a opri acțiunea lentă atunci când camera se află la o anumită distanță de obiectul în mișcare.

Expunerea în studio, deoarece intensitatea luminii era mai mică, ar fi destul de evident ceva mai lung decât cele necesare pentru vederile exterioare. Durata expunerii a fost determinată de operator, de camera și placa pe care le-a folosit și de starea vremii. După un studiu considerabil al acestui punct, cred că pot spune în siguranță că

expunerea medie în studio, cel puțin în anii cincizeci, era de cincisprezece sau douăzeci de secunde pentru un dagherotip portret. Am găsit mențiuni despre expuneri de până la două secunde și până la șaizeci de secunde. Declarația mea cu privire la scurtitatea relativă a expunerilor va fi o surpriză pentru acei scriitori din zilele noastre care au afirmat că „minute” sunt necesare pentru a face un dagherotip.
[98]
Dagherotipul lui Draper al surorii sale, realizat în 1840, a durat doar şaizeci şi cinci de secunde, se va aminti; și asta înainte de introducerea acceleratoarelor. 111
În discuția care a fost prezentată, colectorul de embrioni de dagherotip ar trebui să găsească suficiente informații pentru a-l ghida în începerea colecției sale. Dagherotipul poate fi distins de alte forme de fotografii timpurii prin luciul său asemănător oglinzii și prin faptul că imaginea dispare dacă este privită în același unghi în care o lovește fasciculul de iluminat ; adică dagherotipul trebuie privit într-un anumit unghi pentru a vedea deloc imaginea. În alte unghiuri este pur și simplu o oglindă. Dacă încă mai aveți îndoieli cu privire la autenticitatea sa, scoateți ușor specimenul din carcasă; acest lucru se poate face cu ușurință cu o lamă de cuțit. Un dagherotip se potrivește perfect în carcasă, dar nu este lipit pe loc. Dacă spatele specimenului astfel îndepărtat este o placă de cupru, poți fi sigur că este un dagherotip. Uneori, de asemenea, eliminarea dagherotipului din carcasa acestuia va oferi informații despre identitatea, data și producătorul. Aceste fapte sunt rareori găsite (din păcate), dar ocazional sunt scrise pe o bucată de hârtie închisă liber în carcasă sau lipită pe spatele plăcii de cupru. Dacă colecționarul dorește să facă o examinare suplimentară, liantul metalic aurit din jurul sticlei și plăcii poate fi îndoit înapoi, sticla și covorașul metalic pot fi îndepărtate și fața fotografiei pe argint poate fi examinată. Trebuie avut grijă să nu atingeți suprafața argintie sau să o zgâriați, deoarece imaginea va fi serios afectată de amprente sau urme; placa în sine ar trebui să fie manipulată de margini. Oportunitatea oferită de îndepărtarea dagherotipului din carcasa acestuia poate fi folosită pentru curățarea geamului din interior, proces care de multe ori va îmbunătăți remarcabil aspectul dagherotipului. Dag'uerreotipurile înnorate, murdare și decolorate pot fi uneori restaurate la o claritate aproape impecabilă. Dacă cineva nu a avut experiență în realizarea de restaurări, va face bine să-și ducă poza decolorată unuia dintre experții care promovează un astfel de serviciu. Pentru cei interesați, însă, metoda este descrisă în anexa la această carte.
Colecționarul trebuie să-și amintească, de asemenea, că în majoritatea cazurilor dagherotipul inversează imaginea de la dreapta la stânga; adică oferă o imagine în oglindă a subiectului fotografiat. Aceasta nu este [99 J
întotdeauna așa, deoarece dagherotipiștii erau familiarizați cu metoda de corectare a erorii. Corecția, în principiu, a echivalat cu asigurarea unei vederi a subiectului într-o oglindă și apoi luarea unui dagherotip al imaginii în oglindă. Deoarece acest proces a crescut considerabil timpul de expunere, nu a fost utilizat pe scară largă, cu excepția copierii ilustrațiilor și documentelor. Este sigur să spunem că, în majoritatea cazurilor, portretele și scenele originale sunt inversate. Poziția unei săbii, a unui creion, a unei țigări sau a unui alt obiect va arăta această inversare. Un operator obosit a comentat indirect această inversare când s-a plâns de legănii bolnavi de

dragoste care, stând pentru portretele lor, stăruiau să pună o labă uriașă peste regiunea inimii și după câteva zile se întorceau cu dagherotipul pentru reparații, deoarece inima era pe partea greșită. Dacă apare vreo imprimare în dagherotipul finit, inversarea este atunci foarte ușor de detectat. Imprimarea poate fi citită cu ușurință ținând-o lângă o oglindă.
Retușarea tabloului finit, în sensul modern, nu a fost folosită în dagherotip. După cum am spus, totuși, a fost adesea colorat. Această colorare nu distruge liniile originale, atunci când este făcută ușor, astfel încât o reprezentare fidelă a subiectului original este încă aparentă. Trebuie precizat că artificiul a fost practicat ocazional pe subiecte portrete originale. Un vechi cronometru spune: „Întotdeauna am avut ceară lipită lângă noi pentru a împiedica urechile în formă de aripi să nu iasă în evidență de la cap și deseori puneam un bumbac în obraji scobiți pentru a le umple. Doamnele le numeau plinuțe”. 112
Măsurate chiar și după standardele moderne, dagherotipurile sunt fotografii excelente. Edward Weston, unul dintre cei mai importanți fotografi din ziua de azi, enumeră următoarele caracteristici fizice ale unei fotografii bine realizate. „Ar trebui să fie clar focalizat, clar definit de la margine la margine — de la cel mai apropiat obiect la cel mai îndepărtat. Ar trebui să aibă o suprafață netedă sau lucioasă pentru a dezvălui mai bine texturile și detaliile uimitoare care se găsesc doar într-o fotografie. Valorile sale ar trebui să fie să fie redate în mod convingător; ar trebui să fie clare, subtile sau strălucitoare — niciodată voalate.” n3 Toate aceste calități sunt posedate de dagherotip, în special în ceea ce privește strălucirea și redarea detaliilor; în aceste privințe, de fapt, depășește orice modern

proces. Gama de contrast în dagherotipuri nu este la fel de mare ca în imprimarea modernă pe hârtie, dar tonurile intermediare sunt bine arătate. Portretele dagherotip nu sunt plate, deoarece, după cum am văzut, iluminarea superioară și laterală a fost adoptată aproape imediat. Apoi, de asemenea, practica aglomerării fundalului cu decor elaborat și accesorii artificiale este foarte mult absentă, cel puțin la dagherotipurile americane; portretele rezultate au câștigat mult prin această simplitate — o simplitate care a fost recâștigată doar în timpurile prezente. Bogardus, care cunoștea și practica toate procesele fotografice obișnuite de la dagherotip până la plăci uscate de gelatină inclusiv, a declarat că a considerat dagherotipul cea mai bună imagine realizată până acum cu aparatul foto - și sunt mulți care vor fi de acord cu el.
Am spus că epoca dagherotipului a atins apogeul în 1853. Era încă practicată în mare măsură în 1854 și 1855, dar la sfârșitul anilor cincizeci a fost înlocuită de fotografia cu colodion, deși unele dintre unitățile mai mari au realizat dagherotipuri la cerere timp de mulți ani. Au existat unul sau doi dagherotipiști în New York până în 1870 și mai mulți indivizi l-au practicat ca o noutate în timpurile moderne. Este probabil ca procesul de colodion să înlocuiască dagherotipul mai lent în orașele de la țară decât în centrele metropolitane, dar sunt sigur că aproape toate operațiunile dagherotipului dispăruseră până în 1865. Perioada de tranziție (18551860) este discutată mai detaliat, însă, în ultima parte a capitolului următor.

o
CAPITOLUL ŞASE
O

Fotografie
într-o zi strălucitoare din toamna anului 1833, un tânăr englez înstărit. Pe nume Talbot, stătea pe malul lacului Como, în nordul Italiei. S-a uitat la scena răspândită în fața lui, renumită în întreaga lume pentru frumusețea ei. Peste lac, pe versanții blânzi ai dealurilor în retragere, se întindeau plantații cultivate de măslini și smochini; acestea s-au contopit mai în spate în pădurile dense ale dealurilor mai înalte și acestea, la rândul lor, au fost susținute în depărtare de Alpii falnici. În dreapta și în stânga brațele lungi ale lacului se retrăgeau treptat în alte dealuri îmbrăcate în verde. Lumina limpede și moale, cerul azuriu și norii lanoși, combinate cu briza caldă și blândă, au fost suficiente pentru a face ca ființa cea mai prozaică să înregistreze scena într-un mod mai permanent decât pe tăblițele evazive ale amintirii. Talbot, care era interesat de desen, a încercat mai multe schițe cu creionul său, dar nu a fost mulțumit de perspectivă și și-a rupt eforturile de început. A doua zi, însă, s-a întors în același loc, cu o cameră obscura, în speranța că ar putea înfățișa mai bine poza care îl atrasese atât de mult. Pe sticla din spatele acestui instrument a fixat o coală de hârtie de calc, pe care a desenat contururile scenei aruncate de lentilă pe hârtie. A obținut o schiță care a servit drept suvenir al scenei, dar totuși nu a fost mulțumit de rezultat. Camera se mișcase în timp ce creionul apăsa pe hârtie și era dificil să o readuceți în poziția inițială. Ceea ce era și mai derutant era dificultatea de a reproduce toate detaliile minuscule vizibile pe hârtie, care alcătuiau imaginea, omologul în miniatură al scenei originale. În timp ce Talbot se uita la această miniatură detaliată, a devenit gânditor. „Care este imaginea”, gândi el, „dezvăluită de ideile care o însoțesc? De ce, o am! Nu este decât o succesiune sau o varietate de lumini mai puternice aruncate pe o parte a hârtiei și de mai adânci [l 02]
umbre pe altul. Acum lumina poate produce acțiune chimică și, deoarece cantitatea de acțiune chimică ar trebui să fie mai mare acolo unde lumina este mai intensă, ar trebui să existe o metodă chimică de fixare a imaginii camerei obscure.” Ideea l-a impresionat atât de mult încât a notat-o și la întoarcerea sa în Anglia, a început de fapt o serie de investigații cu scopul specific de „remediere a imaginii.” Se va observa că aceasta a fost cu șase ani înainte ca descoperirea lui Daguerre să fie anunțată, deși Daguerre și Niepce lucrau de câțiva ani cu același obiect în vedere.
Talbot, care nu era familiarizat, desigur, cu încercările lor, a avut ca să-l ghideze doar lucrările lui Scheele, Davy, Wedgwood și alții, primii pionieri în studiul acțiunii chimice a luminii. El persistase în eforturile sale cu un oarecare grad de succes când în ianuarie 1839 a venit de la Paris anunțul că Daguerre a reușit să atingă obiectivul mult căutat de a repara imaginea camerei obscure.114
Anunțul, deși procesul nu a fost descris, a servit să-l stimuleze pe Talbot să-și descrie eforturile la o reuniune a Societății Regale din Londra, pe 31 ianuarie 1839. Raportul său purta titlul greoi, „O parte despre arta desenului fotogenic, sau procesul prin care obiectele naturale pot fi făcute să se delimiteze fără ajutorul creionului artistului.” Talbot, în acest moment, s-a mulțumit să afirme că a depășit dificultățile lui Davy și ale lui Wedgwood, care, deși copiaseră obiecte prin contact direct cu câțiva ani mai devreme, nu fuseseră în stare să producă un material suficient de sensibil. pentru a înregistra imaginea camerei obscure și nici nu pot face copiile lor permanente.

Trei săptămâni mai târziu, Talbot a descris procesul său în detaliu. În primul rând, a obținut cea mai bună notă la hârtie de scris; era necesară o foaie fermă cu o suprafață netedă. Acesta a fost scufundat într-o soluție slabă de sare obișnuită și apoi șters cu o cârpă moale. După acest tratament, o parte a hârtiei a fost periată cu o soluție apoasă de nitrat de argint, un compus preparat din argint metalic. Foaia a fost apoi uscată înaintea unui incendiu și a fost gata de utilizare. O astfel de hârtie a fost foarte utilă pentru înregistrarea imaginilor cu frunze și flori. Procesul a fost să plaseze frunza peste suprafața sensibilă a [1 03]
hârtie (cea care fusese periată cu nitrat de argint) și expuneți-o la acțiunea soarelui. Lumina, trecând prin porțiunile mai transparente ale frunzei, a lăsat o înregistrare a „venelor" sale minuscule, iar conturul frunzei a fost desenat clar de soare. Pentru a fixa această imagine, a fost scăldat cu o soluție foarte puternică de sare obișnuită, care a îndepărtat materialul sensibil la lumină (clorura de argint) asupra căruia nu a acționat lumina; în acest fel imaginea a devenit permanentă.
Pentru a repara imaginea camerei obscure a fost nevoie de o hârtie mai sensibilă. Acest lucru a fost asigurat prin spălarea alternativă a foii cu sare obișnuită, ștergerea ei, spălarea cu soluția de argint, uscarea și repetarea ciclului de un număr suficient de ori până când sensibilitatea dorită a fost asigurată. Un astfel de proces a fost însă perfide, întrucât un număr de foi pregătite toate în același timp și prin aceeași procedură variau considerabil în sensibilitate, astfel încât timpul de expunere necesar pentru a asigura o imagine în camera obscura prezenta variații mari, iar la cel mai bine trebuia să fie foarte lung. Hârtia, odată ce imaginea a fost asigurată, a fost fixată prin spălare într-o soluție puternică de sare. Amatorul de astăzi va recunoaște imediat că acest proces i-a dat lui Talbot ceea ce noi numim acum un negativ - o imagine în care zonele luminoase ale subiectului original erau întunecate, iar zonele întunecate erau luminoase.
Talbot, în nici una dintre cele două publicații timpurii ale sale, nu indică faptul că se gândise la posibilitatea de a-și transfera negativul original pe o a doua foaie și de a asigura ceea ce am numi acum o imprimare pozitivă.115
Această posibilitate a fost sugerată de Sir John Herschel, a cărui scrisoare către profesorul Draper a fost transmisă. Herschel, de asemenea, căuta de ceva vreme o metodă de a fixa imaginea camerei obscure. Este greu de decis de cât timp lucra Herschel la această problemă; dar aparent interesat, sau stimulat, de anunțul succesului lui Daguerre în ianuarie 1839. el a luat în considerare în mod sistematic diferitele posibilități chimice care ar putea duce la un astfel de rezultat. El a fost familiarizat devreme cu procesul lui Talbot, dar pare să fi ajuns la o soluție a problemei independent de cunoașterea detaliilor metodei lui Daguerre sau a lui Talbot. La 14 martie 1839, el a apărut, așa cum făcuse Talbot, în fața Societății Regale din Londra, raportul său fiind numit „Notă despre artă [104 J a fotografiei sau aplicarea razelor chimice de lumină în scopurile reprezentării picturale." Metoda lui Herschel nu era foarte diferită de cea a lui Talbot; a folosit hârtie ca mediu receptiv pe care era acoperită substanța sensibilă la lumină, clorura de argint.
Dintre toate coincidențele ciudate ale științei și invenției, aceasta mi se pare cea mai ciudată. Aici, în decurs de două luni, trei bărbați, fiecare neștiind detaliile lucrării celorlalți, au anunțat un proces care a rămas secret pentru om timp de secole.

William Henry Fox Talbot. (Din o fotografie originală a cardului de către Moffat din Edinburgh, în jurul anului 1860; curtoazie, domnișoara MT
Talbot, Lacock Abbey, Wiltshire.)
Trebuie observat însă că fiecare dintre acești bărbați nu avea:. a ajuns la rezultatele sale fără ajutor, dar fiecare fusese ajutat fie de cunoștințele dobândite de la asociați, fie de cunoștințele combinate ale veacurilor, fie de ambele. Trebuie să fi fost timpul pentru astfel de descoperiri! 115""
Raportul lui Herschel a fost distinctiv în unele privințe. El a folosit cu siguranță termenul de fotografie pentru acest descendent al științei și artei; în al doilea rând, el a afirmat că copiile făcute din imaginea originală au inversat zonele luminoase și umbrite și le-au restabilit în aceeași ordine cu cea a originalului. La început el a numit aceste secunde transferuri sau imagini inversate și a spus că a fost infinit mai dificil să le securizeze decât imaginea originală, o afirmație care dă o idee despre sensibilitatea foarte mică a hârtiei folosite în acest scop. Herschel și-a dat seama imediat de avantajul foarte practic al acestor re-transferuri. În 1840, el a introdus termenii acum familiari negativ pentru originalul produs în cameră și pozitiv pentru imprimarea obținută din negativ. În cele din urmă, raportul lui Herschel a sugerat utilizarea hiposulfiților ca agenți de fixare.

Sir John Herschel. !Dintr-o fotografie portret de Julia Margaret Cameron, despre 1867; reprodus din Camera Work, nr. 41, 1913, prin amabilitatea proprietarului drepturilor de autor, Alfred Stieglitz.)
Această recomandare sa bazat pe o observație a lui Herschel făcută cu câțiva ani înainte, în sensul că compușii de argint aparent insolubili sunt dizolvați de acești agenți. Sugestia lui Herschel a fost adoptată atât de Daguerre, cât și de Talbot; compusul pe care l-a recomandat este agentul de fixare comun folosit în prezent sub denumirea de „hipo”. 116
Este interesant de remarcat varietatea denumirilor care au fost folosite pentru procesele care acum se numesc colectiv „arta fotografică”: desenul soarelui și imaginile soarelui, arta heliografică și helio-
grafice, creionul naturii, desene fotogenice, calotipuri (sugerate de Talbot pentru pozele sale), care mai târziu au fost numite Talbo-
tipuri, precum și termenul mai familiar, dagherotipuri. Chiar și talbotipurile au fost uneori numite „dagherotipuri de hârtie”; așa că se poate vedea că termenii lui Herschel, fotografie, pozitiv și negativ au fost adoptați doar încet.
După publicarea descrierii originale a lui Talbot
proces, s-au continuat lucrările de îmbunătățire a sensibilității materialului plasat în cameră. Împrumutând rezultatele unui compatriote, reverendul JB Reade, și adăugând unele contribuții proprii, Talbot a anunțat în 1841 niște îmbunătățiri marcante ale procesului.117 Pe scurt, acestea au fost înlocuirea sării comune cu iodură de potasiu și adăugarea de acid galic la soluția de azotat de argint. Utilizarea acestor substanțe a accelerat atât de mult negativele de hârtie încât portretele au fost posibile. În plus, Talbot a subliniat că, cu aceste modificări, imaginea era latentă (ca în procesul lui Daguerre) și că negativul trebuia să
să fie dezvoltate pentru a fi vizibile. Dezvoltatorul recomandat a fost o soluție de nitrat de argint la care sa adăugat acid galic, adică

aceeași soluție folosită la prepararea materialului sensibil. Nu numai că procesul a fost capabil să producă portrete, dar a fost posibil, cu sensibilitatea crescută, să facă printuri mult mai ușor; pentru aceste amprente, Talbot a folosit termenul de pozitive așa cum a sugerat Herschel. Pentru a face și mai ușoară producția de printuri pozitive, Talbot a recomandat ceruirea hârtiei negative pentru a face luminile puternice (în negativ) mai transparente.
Dintr-un motiv irevocabil, începând cu 1841, Talbot a obținut o serie de brevete, atât în țară, cât și în străinătate. Pentru a enumera doar câteva dintre ele: El a brevetat procesul îmbunătățit de fabricare a calo-tipurilor, tocmai descris; a patentat utilizarea unei hârtie de suport colorată pentru a îmbunătăți aspectul imprimeurilor transparente; a patentat o soluție fierbinte de hipo pentru fixare; el a brevetat publicarea foto-[107 J
Parte a Primăriei din Boston și a Muzeului din Boston, 1842. (Din negativul original talbotip realizat de Josiah Parsons Cooke; cu amabilitatea Harvard College Library.)
Merchants Exchange, Philadelphia, 16 august 1849. (Din un talbotip original realizat de Frații Langenheim din Philadelphia; cu amabilitatea domnișoarei MT Talbot.)
Un talbotip, 1849, realizat de frații Langenheim. Subiectul nu a fost identificat cu certitudine, dar este probabil un far din fontă în construcție pentru Carysfort Reef, Florida.
imprimeuri grafice. Brevetul englez care acoperă cel de-al doilea proiect pentru asigurarea imaginilor este datat 8 februarie 1841; brevetul american care acoperă aceeași procedură nu a fost eliberat decât pe 26 iunie l 847.118 Este greu de estimat efectul acestor brevete, dar ele au împiedicat, fără îndoială, utilizarea pe scară largă a procedeului Talbot, mai ales în această țară.
Ziarele americane, la începutul lunii martie 1839, publicau știrea că atât Daguerre, cât și Talbot au reușit să oprească imaginea camerei obscure. După cum am văzut, însă, natura procesului lui Daguerre nu a devenit cunoscută în această țară decât pe 20 septembrie 1839. Talbot, totuși, dezvăluise primul său proces în februarie 1839, iar în aprilie a aceluiași an relatările despre metoda sa fusese publicată în această țară, prima dintre acestea apărând în Jurnalul Institutului Franklin, o revistă științifică binecunoscută încă în existență.119 Fraternitatea științifică din această țară era interesată de rezultatele lui Talbot și s-au făcut unele încercări de a duplica lor. Draper a declarat în 1858 că a repetat instrucțiunile lui Talbot „cu variații. Am încercat să scurtez timpul lung necesar.
[108]
pentru a obține imaginea unei case sau a unui copac, folosind lentile cu deschidere mare și focalizare scurtă, și din aceasta a apărut în sfârșit germenul portretului. Aceasta a fost înainte de publicarea a ceva de către Daguerre.” 120
Se va recunoaște că fotografiile obținute de Draper și alți americani aveau caracter negativ și nu prezentau detaliul tipic dagherotipului. Din aceste motive, talbotipurile timpurii nu au obținut răspunsul popular pe care dagherotipul l-a obținut la introducerea sa. Procesul original al lui Talbot a fost extrem de lent și nesigur; dagherotipul, prin urmare, trebuie privit ca primul proces practic al fotografiei. Din cauza restricțiilor de brevet, talbotipurile (sau calotipurile), chiar și după ce s-a obținut o sensibilitate crescută, nu au fost niciodată realizate pe scară largă de fotografi profesioniști din această țară. Frații Langenheim din Philadelphia au obținut drepturile

americane asupra brevetului lui Talbot și, deși s-au străduit din greu să-i asigure o utilizare mai largă, nu au avut succes.^1 Unii profesioniști l-au adoptat pentru a fi judecat, dar în curând au renunțat la el.
Upper, Frederick Langenheim. (Din un portret tal·botip realizat la Galeria Langenheim, 1849; cu amabilitatea FD Langenheim, Philadelphia.)
Lower, William Langenheim. (Din un portret de tip talbo realizat la 20 martie 1849; cu amabilitatea FD Langenheim.)

John A. Whipple, unul dintre liderii intro- Edward Anthony. (Din cristalotipul oE care duce fotografia în Statele Unite. Whipple publicat în Photographie Art (Din o litografie de François d'Avignon,
Journal, aprilie 1853.)
publicat iniţial în t he Photographie -1 ri
Jurnal, august 1851.)
Fitchburg Depot, Boston – un cristalotip Whipple realizat în 1853. Despre această clădire a scris Henry Thoreau (în 1859. Familiar Letter.r), „Singura cameră din Boston pe care o vizitez cu promptitudine este camera de așteptare a domnului de la Depoul Fitchburg, unde aștept ca mașinile, uneori două ore, să iasă din oraș.
preferință față de procesul de dagherotip mult mai popular.
Deși profesioniștii nu au folosit Talbotypc, s-a dovedit a fi încântarea amatorilor, dacă putem judeca din puținele ac-
numerele care au fost găsite. Procesul a fost mai ieftin de utilizat decât cel al dagherotipului; era mai lentă ca viteză și avea capacitatea de a reproduce copii pozitive ale negativului original. Mulți dintre primii amatori care au practicat această formă de fotografie au fost tineri interesați de știință. În Philadelphia, în 1840, de exemplu, domnul Isaac Lea a adus vreo patruzeci de exemplare de talbotipuri la întâlnirea din februarie a Societății Americane de Filozofie și a anunțat cu mândrie că au fost făcute de fiul său, Carey Lea. Carey, în acest moment, avea șaptesprezece ani; este posibil să fi fost interesul său pentru Talbotip cel care l-a determinat să-și dedice viața studiului fenomenelor chimice, astfel încât la moartea sa, în 1897, a fost considerat una dintre autoritățile de seamă în domeniul foto-chimiei.122
La Boston, un alt tânăr, William F. Channing, la vârsta de douăzeci și doi de ani, a publicat rezultatele unor experimente pe care le făcuse cu procesul Talbotype în 1842. Rezultatele obținute de Channing au fost aclamate de Hunt, o mare autoritate engleză. pe chestiuni fotografice la acea vreme, fiind „primul prin care procesul de tip calo putea fi simplificat”. i23
Channing a declarat că a reușit să obțină fotografii prin metoda sa pentru care „un minut este suficient pentru o clădire pe care strălucește un soare din februarie, patru sau cinci minute pentru vederi generale”. Channing, pregătit în medicină, a devenit interesat de procesele științifice și tehnice și mai târziu a obținut succes ca unul dintre coordonatorii sistemelor noastre electrice moderne de alarmă de incendiu. Alți doi tineri entuziaști din Boston au fost Edward Everett Hale și Samuel Longfellow, fratele mai mic al poet. Autorul cărții „The Man With-out a Country” a scris mulți ani mai târziu: „Colegul meu de clasă și prietenul meu apropiat, domnul Samuel Longfellow (care a murit anul trecut), și eu am fost foarte interesați și a repetat experimentele lui Talbot deodată. . Am luat de la fereastra mea din Massachusetts Hall o poză a bibliotecii colegiului – Harvard Hall – vizavi de mine. Camera era o cameră mică făcută pentru

comoditatea desenatorilor, cu un obiectiv comun de un inch și un sfert. Am fost încântați, pentru că, într-o fereastră a clădirii care „s-a așezat pentru noi”, un bust al lui Apollo „a ieșit” atât de clar ca a apărut. A ieșit maro închis – toate luminile și nuanțele fiind marcate.” 124 Aceste experimente trebuie să fi fost făcute în [lll] primăvara anului 1839, deoarece atât Hale, cât și Longfellow au fost absolvenți de la Harvard în acest an și, prin urmare, eforturile lor sunt printre primele încercări de fotografiere înregistrate în această țară. Ambii erau foarte tineri în acest moment, Hale având șaptesprezece ani și Longfellow cu trei ani mai mare.
Recordul de precocitate în această direcție, totuși, merge către un alt Bostonian și nativii din acel oraș, prin urmare, au o altă verigă în lanțul de dovezi care susțin pretenția lor de a fi priviți ca centrul intelectual al țării. Link-ul în cauză este furnizat de lucrarea lui Josiah Parsons Cooke. Cooke, cunoscut mai târziu ca profesor de chimie la Harvard, și-a arătat devreme un interes pentru afacerile științifice și, în copilărie, își petrecea timpul liber citind și studiind chimia. Nu a intrat la facultate (Harvard) până în 1844, dar cu câțiva ani înainte de această dată a făcut Talbotypes de succes. Din fericire, unele dintre aceste negative timpurii ale lui Cooke, dintre care cel mai vechi este datat 1842, sunt încă în existență. Cea mai veche este o vedere care include o parte a primăriei din Boston și a Muzeului Boston de pe Strada Școlii, care clădiri se aflau pe locul pe care Primăria din Boston îl ocupă acum.125 Această vedere a fost făcută când Cooke avea doar cincisprezece ani. În prezent, o astfel de ispravă a unui băiat de cincisprezece ani ar fi privită ca fiind obișnuită, dar asta, trebuie să ne amintim, a fost pe vremea când fotografiile erau practic necunoscute. O imprimare din acest negativ a fost reprodusă (la pagina 108) precum și o alta realizată de Cooke doi ani mai târziu, când era în anul în boboc la Harvard. Ele sunt printre primele negative americane care încă există.
Am comentat pe larg munca lui Talbot și Herschel și introducerea ei în această țară, din motivul, fără îndoială, deja perceput, că procesele lor, mai degrabă decât cele ale dagherotipului, stau la baza sistemului modern de fotografie. Atât dagherotipul, cât și talbotipul, se va recunoaște, au presupus folosirea compușilor de argint ca material fotosensibil, atât dezvoltare necesară, cât și fixare, agenții de dezvoltare fiind diferiți, procesul de fixare același. Aici se termină asemănarea. Doar un singur dagherotip putea fi obținut pentru fiecare expunere a camerei; în Talbotip se putea obține un număr nedefinit de copii, cel puțin teoretic, pentru fiecare expunere; [112]
la dagherotip imaginea a fost inversată de la dreapta la stânga, în tiparul Talbotype a apărut în relația sa corectă cu subiectul original; dagherotipul putea fi văzut doar la un unghi adecvat de iluminare; această calitate de oglindă lipsea total la Talbotype. Toate aceste distincții vor fi recunoscute ca avantaje în favoarea Talbotype. Dagherotipul, pe de altă parte, a fost superior în înregistrarea sa de detalii și într-o sensibilitate mult mai mare și, prin urmare, o perioadă de expunere mult mai scurtă decât Talbotipul. Aceste diferențe au fost recunoscute la acea vreme, pentru că un critic din 1844 scrie: „Nuanțele neutre [talbotipurilor] sunt de o nuanță caldă maronie, cu o nuanță ocazională de roșu sau violet; nuanța este diferită în fiecare caz, nuanța sa depinzând de operația chimică a luminii pe hârtie. Această variație de nuanță este mai degrabă plăcut decât altfel; pentru că toate varietățile sunt blânde și plăcute pentru ochi și mult preferabile strălucirii metalice și întunericului dur al plăcilor de

dagherotip.Imaginile Calotipului sunt doar inferioare celor ale dagherotipului în această privință - definiția forma nu este atât de ascuțită, nici umbrele nu sunt atât de pure și transparente.Privind printr-o lupă, o placă de dagherotip, detaliile imperceptibile cu ochiul liber devin vizibile în părțile umbrite, nu așa și în cazul desenelor cu Calotip - ele fac. Nu suportați să vă uitați. Acest lucru apare în principal din textura aspră și substanța inegală a hârtiei; care, desigur, nu poate prezenta o imagine atât de delicată ca suprafața fin lustruită a unei plăci argintie." 126
Defectul care rezultă în principal din „textura aspră și substanța inegală” a negativelor din hârtie a fost stimulentul pentru următorul progres important în domeniul fotografiei; și-a avut originea într-unul dintre experimentele lui Herschel. Herschel a fost primul care a realizat importanța foarte practică a dublării tipăritelor și, deoarece negativele sale din hârtie nu erau foarte transparente, a căutat să crească această calitate. El a conceput ideea de a pregăti materialul sensibil la lumină, clorură de argint, de la sine, și apoi de a-l acoperi pe sticlă, cea mai transparentă dintre toate substanțele solide comune. Metoda lui a constat în prepararea clorurii de argint în apă și apoi lăsarea acesteia să se aseze pe o placă de sticlă pe care o așezase cu grijă în fundul vasului în care fusese preparată clorura de argint. Prin această metodă a reușit să obțină un strat uniform de clorură de argint pe farfurie. După ce depunerea a fost completă, lichidul de deasupra plăcii [113 J
a fost decantat cu grijă și filmul de clorură de argint a fost lăsat să se usuce pe sticlă, care a fost apoi expusă. Herschel prin această metodă a fost capabil încă din 1839 să producă un negativ de sticlă, dar, după cum se vede, metoda sa ar fi extrem de obositoare în pregătirea oricărui număr de negative.127
S-a recunoscut curând că orice avans în utilizarea unui negativ de sticlă trebuie realizat prin adăugarea unei a treia substanțe, un liant sau vehicul, pentru a ține materialul sensibil la lumină pe sticlă și o serie de astfel de substanțe au fost încercate de către atât amatori, cât și profesioniști, nu doar în străinătate, ci și în această țară. Primul care a sugerat utilizarea unui astfel de vehicul în această țară pare să fi fost geniul fotografic timpuriu al Americii, Alexander Wolcott. Wolcott, într-o scrisoare către partenerul său, Johnson, în 1843, a declarat că a încercat să acopere sticla cu albușul de ouă pentru a menține compușii de argint în loc, dar că nu a avut un succes deosebit și a renunțat la încercare. Este de regretat faptul că eforturile sale nu au fost continuate, deoarece acestea ar fi condus fără îndoială la un proces de succes pentru pregătirea negativelor din sticlă. De altfel, trebuie remarcat faptul că Wolcott, care în acest moment se afla la Londra, se pare că era interesat de o metodă de proiectare a imaginilor fotografice pe un ecran, adică pentru utilizarea imaginilor fotografice în lanterna magică, astfel de instrumente fiind folosite de mulți ani. înainte de apariția fotografiei?28 Nu există dovezi care să indice ce succes a obținut Wolcott în acest domeniu, dar câțiva ani mai târziu Langenheims din Philadelphia au avut destul succes într-o astfel de aventură; de la acest început, s-a dezvoltat, câţiva ani mai târziu, acea foarte populară instituţie „prelegerea ilustrată”.
Un alt american care a făcut eforturi timpurii pentru a obține negative din sticlă a fost întreprinzătorul și ingeniosul John A. Whipple, dagherotipistul din Boston. Whipple a declarat că experimentele sale au început încă din 1844, când „ideea s-a sugerat în mod natural, de ce nu

s-ar putea pune un fel de film uniform pe mica sau pe sticlă şi să se ia impresia negativă asupra acesteia, evitând astfel marele rău al copierea texturii hârtiei?” După ce s-a gândit bine, Whipple a încercat mai întâi laptele ca vehicul şi a reuşit să obţină unele negative de succes, dar procesul a fost lent şi extrem de incert; în consecinţă, a încercat şi alte substanţe, printre [114]
Gurney's Daguerrean Gallery, 349 Broadway, New York (de la un negativ din hârtie cerată realizat de Victor Prevost în jurul anului 1854; cu amabilitatea NY Historical Society). Victor Prevost a fost un fotograf din New York din 1853 până în 1857 şi a fost unul dintre cei mai timpurii utilizatori atât a procesului de hârtie cerată, cât şi a celui de colodion. Societatea istorică din New York deţine o serie de negative de hârtie originale ale lui Prevost.
Bradhurst Cottage pe Bloomingdale Road, lângă strada 148th, New York, ocupată de Molineaux Bell. (Din un negativ de hârtie făcut de Victor Prévost în jurul anului 1854; cu amabilitatea NY Historical Society.
ele „substanţe de natură gelatinoasă şi albuminoasă — dar niciuna nu a funcţionat atât de bine ca albumina din oul de găină”. Din nou, este regretabil că Whipple nu a publicat aceste rezultate la scurt timp după ce le-a încercat.El a aşteptat până în 1850, când (împreună cu WB Jones) a solicitat şi i s-a acordat un brevet din Statele Unite pentru realizarea de negative din sticlă în acest mod128. brevetul era permis, rezultatele lui Whipple fuseseră anticipate de un francez, M. Niepce de Saint-Victor (nepotul partenerului lui Daguerre), care a publicat în 1848 o metodă de succes de a face negative pe sticlă prin utilizarea albumenului (albuş de ou). ca vehicul.
În această ţară, Langenheims din Philadelphia au folosit procesul negativ de sticlă al lui N iepce încă din 1849, prezentând produsele lor în public ca hialotipuri; Frederick Langenheim a obţinut un brevet pentru îmbunătăţirea acestor imagini la câteva luni după acordarea brevetului lui Whipple de 18 5 0,130 Langenheim şi-au tipărit pozitivele, nu numai pe hârtie, ci şi pe sticlă, şi le-a făcut destul de populare în Philadelphia, folosind ele în stereoscop — care va fi discutat mai detaliat într-un capitol ulterior.
Din discuţia de mai sus este evident că fotografia pe sticlă a început în această ţară încă din 1849, poate mai devreme, şi că Whipple din Boston şi Langenheims din Philadelphia au fost cei mai activi dintre fotografi profesionişti în introducerea acesteia.
La Marea Expoziţie din 1851 de la Londra, familia Langenheim au fost singurii concurenţi americani care au prezentat talbotipuri şi aşa-numitele lor hialotipuri - ambele au creat comentarii favorabile. Este curios de observat, însă, că în raportul juriului Marii Expoziţii se menţionează superioritatea dagherotipurilor americane, după cum s-a menţionat deja, a calotipurilor franceze (un proces de origine engleză) şi a fotografiilor englezeşti realizate. din negative de sticlă (un proces de origine franceză). Cea mai verde iarbă creşte mereu de cealaltă parte a gardului! Trebuie menţionat faptul că multe dintre exponatele şi clădirile acestui mare târg mondial au fost înregistrate fotografic atât prin procedeele lui Talbot, cât şi prin Niepce de Saint-Victor. De fapt, fotografia atât pe hârtie, cât şi pe negative din sticlă a fost folosită mult mai intens în acest moment în străinătate decât în această ţară. Chiar şi până în iunie 1852, editorul Humphrey's Journal a publicat următoarea recenzie, o revelatoare [117 J
comentează meritele relative ale proceselor utilizate atunci în această ţară:

„În prezent, arta poate fi împărțită în trei ramuri principale - dagherotipul, în care se folosește placa de argint; fotografia sau Calotipul, în care se folosește hârtie pregătită; și sticla albuminizată. Acestea sunt principalele medii de recepție a sensibilului. acoperire și, prin urmare, putem clasifica arta heliografică sub aceste trei capete - farfurie, hârtie și sticlă, fiecare dintre ele având admiratorii săi, care își elogiază favoritul specific, cu excluderea altora.
„În America, placa cu argint, descoperirea lui Daguerre, care și-a dat numele artei, este aproape exclusiv patronată* și trebuie să continue să fie așa cât timp există dreptul de brevet al domnului Talbot. Această ramură a artei are au fost duși la un grad înalt de perfecțiune de către dagherotipiștii noștri americani, iar producțiile lor nu trebuie să se teamă de comparație cu cele ale colegilor lor artiști din Europa.
„Dar, în celelalte departamente, nu ne putem lăuda la fel; calotipul este, comparativ vorbind, aproape neglijat.
„În ceea ce privește celălalt material care este uneori folosit de fotografi, și anume sticla, multe obiecții pot fi argumentate împotriva adoptării sale universale – natura materialului va fi întotdeauna un obstacol de netrecut în calea utilizării sale generale.” 131
Cu un an înainte ca Humphrey să facă aceste observații, totuși, a fost descris public un proces de fotografiere pe sticlă, care era destinat în câțiva ani să înlocuiască dagherotipul și toate celelalte procese fotografice. În 1851, Frederick Scott Archer, un sculptor și fotograf englez, a descris utilizarea colodionului ca vehicul pentru a ține materialul sensibil la lumină pe placa de sticlă.m Colodionul este un lichid gros sirop obținut prin dizolvarea bumbacului nitrat într-un amestec de alcool. şi eterul. Descoperirea sa, cu câțiva ani înainte de anunțul lui Archer, a fost atribuită lui Menard din Franța și lui Maynard din Statele Unite. Alcoolul și eterul se evaporă rapid când colodionul este lăsat să stea, lăsând în urmă o peliculă transparentă. A fost formarea acestui film transparent pe care Archer a folosit-o. La colodion s-a adăugat o iodură solubilă, iar lichidul vâscos a fost turnat pe o placă de sticlă. S-a lăsat să curgă uniform peste farfurie, o realizare care necesită un mic talent, iar eter-alcoolul a lăsat să se evapore. Acest
• Cursivele sunt ale mele.

procesul a lăsat o peliculă subțire, uniformă, transparentă care a fost sensibilizată prin scăldare într-o soluție de azotat de argint. Aceasta a format compusul sensibil la lumină, iodură de argint, pe suprafața filmului de colodion care, la rândul său, a aderat cu tenacitate de sticlă. Dacă era lăsată să se usuce după ce a venit din baia de argint, o astfel de placă nu avea practic nicio sensibilitate, dar dacă era folosită încă udă sau umedă (cel mult la o oră după preparare) era destul de sensibilă. Din acest motiv, metoda este de obicei denumită „procesul umed”. Cu unele modificări relativ simple, procesul de colodion sau umed a dominat în această țară din 1856 până în 1881. Astfel de negative au fost mai ușor de preparat, mai transparente, mai uniforme, mai sensibile și mai stabile decât plăcile de albumen. Ei au avut avantajul față de dagherotip de reproductibilitate nelimitată de la o singură expunere. Chiar și în cel mai bun caz, totuși, nu erau cu mult mai sensibili decât era dagherotipul aflat la apogeul popularității sale.

Dezvoltatorul favorit pentru producerea imaginii în procesul de colodion a fost o soluție de sulfat feros (fier) făcut acid cu acid acetic. O soluție acidă de acid pirogalic a fost un alt dezvoltator preferat, deși nu a fost folosită atât de intens ca sarea de fier. Negativele de colodion au fost „fixate” printr-o soluție diluată de cianura de potasiu, în detrimentul „hipo”, deoarece cianura de potasiu producea contraste ceva mai mari decât cea mai cunoscută hipo.133
Deși procesul a fost descris în 1851, nu a fost adoptat rapid nici în țară, nici în străinătate. Cu toate acestea, studenții apropiați de fotografie au recunoscut curând valoarea acesteia. Robert Hunt, autoritatea engleză, a declarat în London Art Journal din 1851 că „procesul de colodion promite să fie de o importanță deosebită”. Cele două reviste fotografice americane au descris-o la scurt timp după anunțul său, Photographic Art Journal publicând o traducere a unui manual francez despre proces în 1852.134 Spre sfârșitul acestui an s-a remarcat că „un număr mare dintre primii noștri artiști au început lucrarea. practică." 135 Eforturile celor mai mulți dintre acești artiști probabil nu au avut mare succes la început, deoarece au trebuit să pregătească nu numai colodionul, ci și bumbacul de pistol. De exemplu, o anchetă îndreptată către Humphrey's Journal în acest an a primit acest răspuns. : „Collodion are în prezent o reputație mare, dar chiar și cu cei mai experimentați operatori, rezultatele sunt adesea incerte.” 130 [119 J
Astfel de incertitudini nu ar duce la o adoptare foarte largă a procesului, mai ales într-un moment în care detaliile procesului dagherotip ajunseseră aproape de perfecțiune.
Dintre diverșii operatori, Whipple of Boston a fost primul care a obținut un succes marcat cu fotografia pe hârtie. Am menționat deja încercările sale timpurii în acest domeniu și utilizarea albuminei ca vehicul. Odată cu apariția colodionului, Whipple a adoptat noul proces și s-a pus la treabă cu răbdare până când l-a stăpânit. Printurile sale pe hârtie din negativele cu albumen au creat mult interes local și au obținut denumirea elegantă de „cristalotipuri”, un nume pe care Whipple a continuat să-l folosească pentru amprentele obținute din negativele cu colodion.
Până în 1853, Whipple a obținut un succes considerabil cu „cristalotipurile” sale. La Târgul Mondial organizat la New York în acel an, a primit cel mai înalt premiu în fotografie (o medalie de argint) pentru fotografiile sale de hârtie. Marea majoritate a concurenților săi au prezentat doar dagherotipuri.137 În cursul acestui an, el a furnizat Revistei de artă fotografică o serie de tipărituri pe hârtie realizate prin acest procedeu, care au fost folosite ca ilustrații în mai multe numere ale revistei. Tipăriturile, deși mici, au fost făcute pe hârtie mare și legate în revistă.
Prima dintre aceste imprimeuri, care a apărut în aprilie 1853, a fost potrivit unui portret al lui Edward Anthony, dar a fost copiat dintr-un dagherotip, fapt care indică faptul că procesul a fost atât de lent încât la început nu s-au putut realiza portrete din viață? 38 Aceste prime tipărituri pe hârtie au fost realizate pe hârtie netedă, dar nu conțin glazură sau luciu. Sunt diverse nuanțe de maro, deoarece imprimarea a fost aurie după preparare.* Hârtia folosită pentru aceste imprimeuri timpurii era practic aceeași cu cea folosită de Talbot la pregătirea primelor sale negative, adică realizată prin utilizarea sare comună; și din acest motiv, a fost denumită „hârtie simplă sărată”. Câțiva ani mai târziu, albumul a fost folosit pentru a conferi un luciu imprimării finite.

Ca urmare a succeselor sale din 1853, Whipple a fost recunoscut drept principala autoritate în domeniul fotografiilor pe hârtie din această țară și
• Nuanța aurii a fost continuată de mulți ani, un imprimeu maro fiind întotdeauna tipic acestui proces.
[120]
Imprimare dintr-un negativ la colodion timpuriu. „Broadway from the Hospital”, 1857. (Fotografie de LE Walker.)
stabilirea lui era plină de operatori nerăbdători să învețe procesul. Pentru o astfel de școlarizare, a perceput cincizeci de dolari, o taxă pe care toți erau bucuroși să o plătească, deoarece se exprimase o teamă considerabilă că Whipple ar fi extorsionat. Ca urmare a instrucțiunilor lui Whipple, fotografia pe hârtie a primit primul său boom real. Gurney, urmat de Legea-[121]
Rence și Brady o practicau profesional în New York City în 1854, la fel ca McClees și Germon în Philadelphia și Whitehurst în lanțul său de galerii. Fitzgibbon din St. Louis a importat un bărbat instruit în acest proces în același an, iar la începutul anului următor Hesler din Chicago a urmat exemplul.139 Jurnalele fotografice, în 1854, au făcut comentarii frecvente cu privire la schimbarea iminentă. Citim: „Au fost vândute mai multe aparate în Statele Unite în ultimele trei luni pentru manipularea hârtiei decât în timpul întregului timp anterior de la descoperirea sa” (aprilie 1854).140 În luna următoare s-a făcut predicția că:
„Încă doi ani vor produce o întreagă revoluție în afacerea dagherotipului în toată Statele Unite. Superioritatea fotografiilor pe hârtie ca ilustrație, rapiditatea cu care pot fi multiplicate, distincția lor și numărul mare de scopuri pentru care sunt. aplicabile, trebuie să le determine, în mare măsură, să înlocuiască dagherotipurile... Cei care vor atârna un dagherotip și o fotografie de hârtie una lângă alta de peretele salonului lor ca ornament nu pot decât să acorde preferință celor din urmă. din acest motiv, dagherotipul se va limita neapărat la dimensiunile mai mici, în timp ce fotografia de hârtie va lua dimensiuni chiar mai mari decât cele obținute acum și, în câțiva ani, va lua locul celor mai fine gravuri.” 141
Snelling, ale cărui remarci sunt acestea, a prezis corect viitorul. Anul 1854 a marcat începutul. declinul dagherotipului — nu că dagherotipul a fost imediat înlocuit, pentru că a fost în 1854 și la începutul anului 1855 procesul major practicat, dar 1856 a văzut declinul său rapid și până în 1857 a fost o ramură minoră a comerțului fotografic. Humphrey, de exemplu, a declarat la începutul anului 1856 că au fost mai multe portrete și vederi realizate prin procesul de colodion decât prin toate celelalte combinate42
[122]
©
C CAPITOLUL ŞAPTE
O
Ambrotipul
„Un dagherotip pe sticlă”
declinul rapid al dagherotipului în 1856 s-ar fi produs probabil mult mai lent dacă James A. Cutting, un Bostonian, ar fi trăit într-o altă eră. Cutting, în iulie 1854, a reușit să obțină trei brevete americane în fotografie. Unul dintre aceste brevete a rămas o sursă de dispută în rândul fotografilor timp de mulți ani. Toate cele trei brevete s-au ocupat de modificări ale fotografiilor obținute prin procesul umed și

au fost concepute pentru a acoperi producția unei forme de fotografie care a devenit cunoscută sub numele de ambrotip. autorului pentru că nu a menționat toate tipurile care au înflorit în timpul primului sfert de secol al fotografiei.)
Ambrotipul a fost un negativ subțire de colodion pe sticlă. Dacă, atunci când este dezvoltat, fixat și uscat, a fost așezat pe o suprafață neagră și privit de lumina reflectată (spre deosebire de lumina transmisă), s-a obținut aspectul unei imagini pozitive. Această iluzie s-a datorat faptului că zonele albe ale negativului, atunci când erau susținute de suprafața neagră, au devenit negre, iar zonele întunecate ale negativului, care erau argintii, reflectau lumina și, prin contrast, păreau strălucitoare. Inversarea de la negativ la pozitiv a fost astfel asigurată fără a se recurge la pregătirea unui tipar. Cititorul poate produce același efect luând unul dintre negativele sale subțiri kodak și plasându-l pe hârtie neagră, unde va apărea ca un pozitiv. Efectul poate fi observat și examinând cele două ilustrații de la pagina 125.
Ambrotipul a fost astfel o fotografie pe sticlă și poate fi identificată în acest fel. Era de obicei montat într-o carcasă asemănătoare celor folosite pentru dagherotipuri. Fundalul negru a fost obținut într-o varietate de moduri. În spatele plăcii de sticlă erau plasate catifea neagră, hârtie neagră sau metal negru japonez. În ambrotipurile mai ieftine, [123]
filmul de colodion a fost periat cu lac negru pentru a asigura efectul. Un fundal negru a devenit uneori inutil prin realizarea fotografiilor pe sticlă de culoare închisă. În multe ambrotipuri, o a doua placă de sticlă transparentă a fost folosită și sigilată cu balsam față de originalul (unul dintre brevetele Cutting) pentru a proteja imaginea. Ambrotipurile, ca și dagherotipurile, au fost realizate într-o varietate de dimensiuni, dar dimensiunile de o șesime și un sfert (vezi pagina 78) au fost cele mai comune. Au fost uneori colorate manual.144
Deși este evident că, ca și în dagherotip, a fost obținută o singură imagine pentru fiecare expunere, imaginea ambrotipului nu a fost neapărat inversată de la dreapta la stânga. Dacă o astfel de inversare a avut loc sau nu, depindea de metoda de montare. Deoarece placa era acum transparentă, poziția corectă putea fi obținută prin vizualizarea imaginii prin sticla pe care sa format filmul de colodion.* Acest lucru a necesitat vizualizarea imaginii nu numai prin sticlă, ci și prin film și mai degrabă decât astfel. reduce luminozitatea și detaliile imaginii, majoritatea fotografilor au preferat să o monteze astfel încât imaginea să fie inversată.
Brevetele Cutting nu au încercat să acopere procesul de transformare a unui negativ într-un pozitiv, deoarece această procedură era deja cunoscută. Herschel, în experimentele sale din 1840, a subliniat că un negativ subțire poate fi făcut pozitiv în aparență punându-l pe un fundal negru. Doar metoda de etanșare și modificări în procesul de producție au fost acoperite de brevete, iar numele ambrotipului nu apare în brevetele în sine, deși în brevetul englez Cutting din 26 iulie 1854 este folosit cuvântul ambrotip.
Cuvântul nu pare să fi fost folosit în această țară decât la ceva timp după ce brevetele Cutting au fost eliberate. Prima mențiune a acestei forme de fotografie care apare în jurnalele profesionale apare în Photographic Art Journal din decembrie 1854, când o știre din Philadelphia spune: „Domnii Richards și Betts din Philadelphia ne-au arătat câteva dagherotipuri foarte fine pe sticla.Aceste tablouri

poseda calitati cu totul straine celor de pe placa de argint.Ele pot fi protejate de influenta
• După cum am spus, uneori sunt două pahare cimentate împreună. Observați în special că sticla pe care se formează filmul de colodion este la care se face referire aici. [124]
Ambrotipul Brady al lui Draper. (Cu amabilitatea profesorului John W. Draper, Morgantown, \V. Va.) Stânga, ambrotipul fotografiat cu hârtie albă ca suport, arătând caracterul negativ al acestei forme de fotografie. Corect, același ambrotip fotografiat pe o bucată de catifea neagră. Cadrul apare mai întunecat în stânga decât în dreapta, deoarece a fost nevoie de o expunere ceva mai lungă pentru a scoate în evidență detaliile în formă pozitivă.
atmosfera mult mai bună — și nu sunt afectate de dubla reflexie atât de enervantă în dagherotip.” 145
Noile poze au fost menționate pe nume luna următoare, când a fost descrisă prezentarea de ambrotipuri de către Rehn la Târgul Institutului Franklin.148 Humphrey's Journal le-a menționat mai întâi pe nume la 1 februarie 1855, din nou într-o corespondență din Philadelphia?47
Cutting, deși Bostonian, l-a avut ca prim partener pe Isaac Rehn, din Philadelphia, un om foarte abil, care a fost responsabil pentru apariția primelor anunțuri ale ambrotipului în Philadelphia. Rehn, la rândul său, a fost un prieten apropiat al lui MA Root, dagherotipistul din Philadelphia și primul istoric al fotografiei din această țară. Rehn i-a arătat lui Root câteva dintre aceste „dagherotipuri pe sticlă”, iar Root le-a sugerat numele ambrotip pentru ele, „pentru că”, a spus Root, „este un derivat din grecescul „Ambrotos” care înseamnă „nemuritor”, „nepieris”. ” 148
Până în vara lui 1855, ambrotipurile deveneau cunoscute [125]
public în general și, deoarece erau în mare măsură liberi de giare a dagherotipului, au devenit din ce în ce mai populari. Până în 1856, erau forma de fotografie la modă, iar eclipsa dagherotipului era în curs. Modalitatea ambrotipului a continuat până în 1857, dar până atunci fotografiile pe hârtie au câștigat treptat ascendența. Schimbările în forma preferată de fotografie în această perioadă de tranziție pot fi urmărite foarte ușor prin examinarea revistelor ilustrate din acea perioadă. Ilustrațiile din astfel de reviste populare au fost reproduse din gravuri în lemn, care au fost pregătite de mâna gravorului în lemn din exemplarul original. Odată cu apariția fotografiei, copia originală a fost adesea o formă de fotografie; amprenta era de obicei creditată „Din un dagherotip de așa și așa”. La începutul anilor cincizeci, tipăriturile din revistele ilustrate americane (cum ar fi Gleason's Pictorial Drawing Room Companion of Boston, de exemplu), atunci când erau luate de pe orice formă de fotografie, erau invariabil copiate din dagherotipuri.În volumele I și II ale lui Frank Leslie Illustrated Newspaper, care prima dată. apărute în 1856, există o sută douăzeci și trei de ilustrații care au fost copiate dintr-o formă de fotografie, dintre care o sută sunt din ambrotipuri, treisprezece din dagherotipuri și zece din fotografii pe hârtie - o bună măsură a popularității pe care ambrotipul se bucura în 1856. De altfel, dintre aceste ilustrații, nouăzeci și șapte au fost realizate în galeria lui Brady, ceea ce arată că Brady era fotograful la modă al zilei.În 1857 (volumele III și IV), Leslie a reprodus o sută douăzeci- opt ilustrații dintr-o formă de fotografie; dintre acestea, șaizeci și cinci sunt atribuite ambrotipurilor, șaizeci fotografiilor pe hârtie, două dagherotipurilor și una unui melainotip (care va fi

descris în capitolul următor). În anul următor (1858, volumele V și VI) în cea a lui Leslie apar doar patruzeci și patru de astfel de ilustrații; dar dintre acestea, patruzeci și două sunt creditate fotografiilor pe hârtie, două dagherotipurilor și niciuna ambrotipurilor. Evident, popularitatea ambrotipului a dispărut la fel de repede cum a venit. Aceasta nu înseamnă că ambrotipurile nu au fost făcute după 1858, pentru că au fost, dar marea lor popularitate sa extins doar prin 1856 și 1857. Trebuie remarcat, totuși, că ambrotipurile au fost făcute până la începutul erei plăcilor uscate (1881) .
[126]
Una dintre utilizările interesante la care a fost dat ambrotipul a fost realizarea primei galerii fotografice de necinstiți din New York, la începutul anului 1858. Când a fost în funcțiune de ceva timp, a fost publicată următoarea știre:
„Galeria Rogues este situată la sediul poliției, colțul Grand și Crosby. Galeria Rogues a funcționat cu succes și sistematic de puțin mai mult de un an. Numărul de imagini expuse acum este de 450. Imaginile sunt toate ambrotipuri de dimensiuni medii, bine aşezate şi expuse în rame mari de spectacol, protejate de uşi de sticlă. Fotograful, domnul Van Buren, este un poliţist numit în mod regulat." 148
După cum sugerează aceasta și discuția anterioară, ambrotipul a fost folosit în mare măsură pentru lucrările portretistice. Mențiunea vederilor ambrotipului este rară; unul dintre puținele cazuri pe care le-am găsit descrie niște ambrotipuri foarte mari și excelente ale Cascadei Niagara - acel subiect care nu eșuează niciodată pentru fotograf - luate de SA Holmes din New York.150
Cele mai multe ambrotipuri sunt de proastă calitate, dar cele bine făcute sunt destul de izbitoare ca aspect. Marile galerii metropolitane au realizat toate exemplare foarte meritabile din acest tip de fotografie. Sticla folosită în acestea era o placă grea și un alb limpede; detaliul obținut a fost destul de surprinzător când se consideră că, pentru a asigura un negativ subțire, au fost subexpuse intenționat. Expunerea, în cel mai bun caz, a fost ceva mai mare decât era necesar pentru un dagherotip. De exemplu, un corespondent a scris lui Humphrey's Journal în momentul în care ambrotipul atingea apogeul popularității sale:
„Am o lumină superioară (100 de metri pătrați) care va produce un dagherotip în două secunde, în timp ce este nevoie de douăzeci de secunde pentru a lua un Ambrotype, ceea ce face o expunere de zece ori mai mare. Am primit instrucțiunile domnilor Cutting și Bowdoin din Boston și urmez Cutting și am vizitat diverse alte unități, dar nu am făcut niciodată un portret ambrotip și nici nu am văzut unul făcut în mai puțin de cincisprezece secunde – deși doamna Rumor ne-ar face să credem că sunt produse în mai puțin timp decât Dagherotipul. 151
Editorul sugerează corespondentului că viteza procesului ar putea fi mărită dacă ar folosi colodion mai proaspăt și că el (editorul), folosind colodion proaspăt preparat, ar fi făcut ambro-[127]
tipuri cu expuneri de două până la patru secunde. După ce a stat o săptămână, un astfel de colodion a necesitat o expunere de cincisprezece până la douăzeci de secunde.
„Fabricile de portrete”, obișnuite în epoca dagherotipului, au revenit din nou odată cu apariția ambrotipului. Galeriile mai mari practicau prețuri pentru ambrotipuri care erau la același nivel cu cele pentru

dagherotipuri, dar „fabricile” făceau publicitate zece, doisprezece. , și ambrotipuri de douăzeci de cenți.152
Schimbarea stilului în fotografii din a doua jumătate a anilor 18-50 se reflectă nu numai în evidențele presei, ci și în expozițiile organizate în perioada respectivă. Dintre acestea, târgul anual al Institutului American desfășurat în New York City a atras probabil mai mulți expozanți din cartierele periferice decât oricare altul. Operatorii din Boston și Philadelphia nu au prezentat în mare măsură aici, așa cum primii au expus la târgul Asociației Caritabile din Massachusetts, iar cei din urmă la târgul anual al Institutului Franklin. Drept urmare, o mare parte din premiile de la târgul Institutului American au revenit newyorkezilor; dar o concurență bună a fost asigurată de Alexander Hesler din Chicago, GN Barnard din Syracuse, Hawkins și Faris din Cincinnati, Webster Brothers din Louisville, Kentucky și Fitzgibbon din St. Louis, printre alții. În 1854, expoziția Institutului American era compusă aproape în întregime din dagherotipuri; în 1855, ambrotipurile și fotografiile pe hârtie erau prezente în număr mai mare, deși dagherotipurile încă predominau; în 1856, premiile majore au revenit fotografiilor pe hârtie, dar dagherotipurile erau încă expuse. În același timp și-au făcut apariția fotografiile pe vitralii, mătase și pânză; până în 1857, caracterul expoziției se schimbase foarte material față de aspectul ei cu trei ani înainte. Snelling a trecut în revistă departamentul fotografic al târgului în 1857:
„În urmă cu trei ani, dagherotipul a umplut pereții și a expune o imagine frumoasă pe o farfurie 1 I x 1 3 la acea vreme a fost punctul culminant al ambiției dagherotipului. Apoi, doar câteva fotografii de hârtie de dimensiuni mici – putem spune – îngreunau pereții, în general plasați lângă dagherotip ca un contrast puternic în favoarea celui din urmă și, parcă, în derizoriu de primul. Câți s-au uitat atunci la expoziție și au admirat moliciunea rafinată și detaliile minuscule dintre dagherotipuri și a spus în inima lui: „Fotografia acum face tot ce e mai bun, perfecțiunea are [128]
fost atins. Pot umbre mizerabile ca aceste imagini de hârtie să învingă vreodată prestigiul dagherotipului?
"Acum, care este rezultatul? Abia se vede un dagherotip și mai puține ambrotipuri. Fotografiile pe hârtie și pânză, de la miniatură la dimensiunea naturală, eclipsează orice alt stil fotografic. Îmbunătățirile efectuate în ultimii doi ani sunt cu adevărat minunate." 153
Abia în 1857, fotografia de hârtie și-a asumat o poziție de importanță majoră în această țară – o poziție pe care și-a menținut-o până în prezent. Ambrotipul, sau mai degrabă brevetul de tăiere care a acoperit producția ambrotipului, a condus indirect la această dezvoltare. Am subliniat că fotografia pe hârtie, așa cum a practicat-o Whipple în cristalo-tipurile sale, a fost la început disponibilă doar pentru lucrări de copiere din cauza lentei extreme a materialului sensibil. Whipple, când a adoptat metoda colodionului, a folosit procedeul publicat de Archer, substanța de înregistrare a luminii fiind iodură de argint. Cutting, pe de altă parte, a descoperit că atunci când procesul lui Archer a fost modificat astfel încât atât bromură de argint, cât și iodură de argint s-au format pe filmul de colodion, a fost produs un material mult mai sensibil. Metoda tăierii, de fapt, a accelerat atât de mult negativele umede încât portretul a devenit posibil.
Tăierea a inclus această modificare într-unul dintre brevetele sale (Nr. 1 1266, 11 iulie 1854) care a devenit ulterior cunoscut sub numele de „brevetul de bromură”. După cum se poate vedea, includerea acestei

caracteristici în brevet ar acoperi nu numai realizarea de ambrotipuri, ci și toate negativele realizate prin procesul umed. Nu se știe dacă Cutting a descoperit el însuși acest fapt, dacă a fost ideea lui Rehn sau dacă a găsit mențiune despre o astfel de caracteristică în literatura științifică. Este posibil ca Cutting să-și fi obținut ideea din procesul de dagherotip, în care, așa cum s-a subliniat, utilizarea combinată a bromului și iodului a produs o creștere remarcabilă a vitezei plăcii de dagherotip. În orice caz, utilizarea bromurilor în fotografie la momentul în care Cutting și-a obținut brevetul nu era nouă și este remarcabil că brevetul a fost eliberat. Pe durata de viață a brevetului (1854-1868), totuși, acesta a reușit să reziste cu succes la numeroase atacuri și trebuie să fi adus cutting și moștenitorilor săi un venit considerabil. Toți fotografii care [129 J
au folosit procesul umed în această perioadă au fost supuse prevederilor brevetului și, deși mulți au scăpat de a plăti o redevență. altii au platit. S-a încercat încă să oblige guvernul Statelor Unite să plătească proprietarilor brevetului Cutting pentru utilizarea pe care guvernul a făcut-o fotografiei în timpul războiului civil.
Când brevetul original al lui Cutting a expirat în 1868, proprietarii brevetului de la acea vreme au făcut cerere pentru reînnoirea acestuia. Reînnoirea a fost respinsă, oficiul de brevete declarând în mod tacit că s-a făcut o eroare în eliberarea inițială a brevetului; iar fotografi în general au răsuflat ușurați.134 Profesioniștii epocii aveau totuși o datorie considerabilă față de Cutting, deoarece prin eforturile sale procesul de colodion a devenit unul practic în această țară; iar aceasta a dus la o mare creştere a comerţului fotografic.
Primele fotografii pe hârtie realizate din negative umede au fost de dimensiuni standard, de obicei cele mai mici, care își aveau originea cu dagherotipul . În 1856, MB Brady a adus în această țară un scoțian, Alexander Gardner, care obținuse pregătire în procesul de colodion în străinătate, unde a fost practicat pe scară largă înainte de a fi adoptat în mare măsură în America.155 Gardner a adus cu el capacitatea de a face extinderi (atunci un proces de o anumită dificultate) de dimensiuni mari, 14" x 17" și 17" x 20", pe care Brady l-a introdus în New York ca "fotografie imperială". Acestea au lovit imediat fantezia populară, deoarece ambrotipul era în declin în 1857. În curând, imperialii lui Brady au fost prețuita achiziție a elitei – pentru că, desigur, doar elita putea plăti pentru astfel de imagini de dimensiuni mari; cei mai mulți trebuiau să fie mulțumiți cu ambrotipuri de doisprezece cenţi?56
Cererea de imperiali a oferit un stimulent profesiei de a produce fotografii și mai mari; iar activitatea lor în această direcţie a devenit prodigioasă. Portretele în mărime naturală au fost prezentate și aplaudate de un public niciodată foarte discriminator.
În toamna anului 1857, Harper's Weekly afirma cu o satisfacție evidentă, dacă nu chiar cu adevărul: „Fotografia sa născut în Statele Unite și sceptrul nu s-a îndepărtat de noi. – Vocația portretistului nu a dispărut, ci s-a modificat. Pictura portretului prin vechile metode este la fel de complet defunctă ca și navigația prin [130 J
Franklin Pierce. al paisprezecelea președinte al Statelor Unite. Dintr-o fotografie imperială realizată de Brady și „terminată” cu cerneală china. Imperialul este o mărire realizată dintr-un „dagherotip făcut în timpul mandatului lui Pierce, 1853-1857. (Cu amabilitatea LC Handy Studio, Washington, DC)

stele." 157 Acest comunicat a fost invocat de o vedere a Imperiului lui Brady și a portretelor lui în mărime naturală. Acesta l-a creditat în mod incorect pe Brady cu introducerea fotografiilor mamut, pentru că prima dintre acestea din New York a apărut la galeria lui Fredricks în 1854. , și au fost realizate independent de Charles Fontayne din Cincinnati în 1855. Aceste eforturi timpurii de portrete în mărime naturală au fost, evident, încercări de a urma exemplul fotografi francezi care foloseau camere extraordinar de mari pentru a produce astfel de imagini. Charles Meade din New York, care a fost în străinătate în primăvara anului 1855, descrie una dintre aceste camere cu leviatan pe care le-a văzut
la Thomson din Paris. Avea o lentilă de treisprezece inci în diametru și avea o lungime de trei picioare. Cutia camerei avea douăsprezece picioare lungime și era „făcută ca cutiile noastre cu burduf și merge pe o cale ferată mică, pe care el a pus-o pe podea”. 159 Pasiunea pentru a face lucruri pe scară largă a plecat evident peste hotare; trebuie totuşi amintit că domnul Thomson era american.
Dificultățile de a pregăti negative umede pentru un astfel de instrument trebuie să fi fost la fel de uriașe și nu este de mirare că exemplarele timpurii nu au avut un succes deosebit, atunci când sunt privite din orice punct de vedere decât cel al curiozității. Eforturile mai reușite din 1857 au venit ca rezultat al utilizării unei camere de mărire, dintre care câteva au fost folosite în mijlocul anilor cincizeci. Cea mai utilizată a fost camera solară a lui Woodward, pentru care un brevet a fost asigurat la începutul anului 1857 de David A. Woodward din Baltimore?60 După cum sugerează și numele, razele soarelui au fost folosite ca sursă de lumină, deoarece [131 J
a fost necesară o lumină foarte intensă pentru a produce imaginea pe hârtia fotografică lentă disponibilă atunci.*
Efectuarea acestor extinderi a fost, după cum spune un contemporan, „o operație obositoare; care a necesitat câteva ore înainte de a fi completă și uneori chiar și o zi sau două din cauza înnorării zilei”. 101
Din cauza expunerilor lungi și a materialelor defecte, mărirea finită, în cel mai bun caz, trebuie să fi fost o imagine imperfectă. Fotograful yankee nu a fost oprit de acest handicap, căci a angajat artiști care au retușat, nu negativul original, practică introdusă vreo zece sau doisprezece ani mai târziu, ci mărirea terminată. Retușarea a luat forma unei așezări destul de generoase pe culori de china, apă și ulei sau pastel. Astfel de portrete în mărime naturală, terminate, s-au vândut cu 750,00 USD fiecare. O vedere a portretelor în ulei retușate ale lui Brady în mărime naturală a făcut ca Harper's Weekly să exclame: „Vocația portretistului nu a dispărut, ci a fost modificată”. Unele dintre aceste eforturi au fost de până la 5 x 7, nu inci, ci picioare — nu e de mirare că au fost numite mărime naturală.102 Un critic mai sever decât Harper's Weekly ne-a lăsat o estimare mai adevărată a valorii acestor eforturi când a scris: „Compară fotografiile colorate — pentru că încă nu putem spune că sunt pictate — cu producțiile bisericii noastre, ale lui Elliott, Huntington, ale lui Page și o mulțime de alți pictori și nu putem decât să ne întoarcem dezamăgiți; totuși, fotografia colorată are un avantaj față de cele mai bune lucrări ale celor mai buni maeștri de artă — pentru că cei din urmă nu pot rivaliza cu cei din urmă în ceea ce privește veridicitatea față de natură.” 103 Meritul pe care îl posedau aceste portrete, totuși, trebuie să fi fost mare, datorită priceperii. a artiștilor pe care fotograful i-a angajat, deoarece puteau distruge cu ușurință orice

„adevăritate față de natură” pe care o poseda fotografia originală. Și în multe galerii, această posibilitate a devenit o realitate, deoarece fotografii erau interesați să își câștige existența – nu să facă portretele veridice. naturii. Efectele care ar putea fi produse prin intermediul retuşurilor sunt sugerate.
* În beneficiul celor care nu sunt familiarizați cu realizarea de măriri, el poate spune că se folosește principiul o(lanterna magică - o imagine mică transparentă este plasată în felinar și o imagine foarte mărită este aruncată pe ecran. În acest caz, micul imaginea este un negativ pregătit în mod obișnuit–ecranul este hârtie fotografică sensibilizată.Teorelic, nu există aproape nicio limită pentru dimensiunea măririi produse, practic, există.
[132]
Carica animată foto menționată mai jos. (Din ziarul Leslie Illustrateti, 1858.)
gestată de desenul animat foarte potrivit de la Leslie's Newspaper, care este reprodus mai sus. Vagabondul bibulos a devenit domnul perfect! Este mai mult decât probabil că transformări la fel de uimitoare au fost de fapt efectuate de mulți „artişti” fotografici. Încoronarea gloriei în mărime pentru această eră pare să fi fost atinsă de Brady în toamna anului 1858. Aceasta era o transparență (care putea fi iluminată din spate) care conținea portrete ale lui Field, Franklin și Morse, care măsurau 50 de picioare pe 25 de picioare. . A decorat partea din față a stabilimentului lui Brady în onoarea finalizării Atlantic Cable - o sărbătoare în care toate unitățile de pe Broadway au încercat să se depășească pe ei înșiși și pe concurenții lor în decorul elaborat. Brady și-a asigurat iluminarea pentru transparență prin utilizarea a 600 de lumânări! 164
Realizarea culmei perfecțiunii pe placa metalică și introducerea fotografiei de hârtie și-au lăsat impresiile asupra tuturor artelor. Pictorul a fost avertizat, odată cu apariția fotografilor în număr mare, că „precizia fără egal atinsă de fotografie face ca imitația exactă să nu mai fie un miracol al creionului sau al paletei; acestea trebuie acum să creeze, precum și să reflecte, să inventeze și să creeze.[133 J
Sediul Charles D. Fredricks de la 585 Broadway, New York, în jurul anului 1857. (Din o fotografie din colecția lui A. Gilles, Paris; cu amabilitatea Muzeului de Artă Modernă, New York.)
monizați, precum și copiați, scoateți în evidență sufletul individului și al peisajului, sau realizările lor vor fi neglijate în favoarea facsimilelor obținute prin soare și chimie.” 165 Despre faptul că un astfel de avertisment a fost ascultat există dovezi indirecte . Isham, istoricul abil al picturii americane, subliniază că o diviziune firească în istoria domeniului său are loc în 1860, adică chiar înainte de Războiul Civil și în perioada cu care avem de-a face acum.Deși el atribuie acest lucru ruperea la alte cauze sociale și mai profunde, este probabil ca încălcările fotografiei-[134]
O fotografie imperială (14 pe 17 inci), orașul Washington din Capitoliu, 27 iunie 1861. Pennsylvania Avenue este văzută în stânga. (O fotografie imperială, H cu 17 inchi; fotograf necunoscut, dar probabil Alexander Gardner.)
rafia în domeniul artistului a jucat un rol deloc neglijat în divizie.166
Însă profesia de artist nu a fost singura afectată – camera și-a făcut apariția pe scenă în această epocă. În Octoroon, interpretat pentru prima dată la Winter Garden, New York, pe 5 decembrie 1859, camera a

fost instrumentul care a dezvăluit crima răufăcătorului. Trebuie spus că eminentul dramaturg, Dion Boucicault, și-a luat libertăți care pot fi cel puțin descrise drept licență dramatică, deoarece aparatul de fotografiat a fost făcut să realizeze o imposibilitate fotografică de a înregistra doar o singură scenă dintr-o serie de scene jucate în timp ce obiectivul camera a fost decapsulată și apoi a livrat o imagine finală. Piesa a obținut un succes imens, deși orice fotografi care s-a întâmplat să fie în public trebuie să fi fost cei mai severi critici.167

În domeniul literelor, un personaj nu mai puțin decât Oliver Wendell Holmes, autocratul mesei de mic dejun, a contribuit cu o serie de trei articole la Atlantic Monthly care se ocupă de fotografii și fotografie, primul dintre care a apărut în această perioadă (1859). Vom avea ocazia să ne referim în curând la aceste articole mai detaliat, deoarece ele formează o contribuție cu adevărat importantă la istoria fotografiei americane.^8

Cu excepția stereografului, am urmărit acum cele mai importante evoluții din fotografia americană până în 1860. În cea mai mare parte a acestui timp, dagherotipul fusese preeminent, dar până la sfârșitul perioadei fotografia pe hârtie o înlocuise în mare măsură. Ar trebui reiterat din nou că dagherotipurile încă se făceau până în 1860. Oliver Wendell Holmes, scriind în 1859, remarca: „Domnul Whipple ne spune că și acum realizează un număr mult mai mare de portrete în miniatură pe metal decât pe hârtie. ” Chiar și în 1862, Bogardus, Anson, Gurney și Williamson singuri dintre operatorii din New York făceau „o mulțime de ei și întotdeauna când se dorea, erau chemați de oameni de primă clasă. Ambrotipul este într-adevăr puțin solicitat acum.” i”9

Deși am discutat îndelung despre fotografiile imperiale și pe hârtie în mărime naturală, trebuie înțeles că dimensiunile mai mici, în special stereograful, au fost și ele realizate și realizate în număr mare. De fapt, stereografiile sunt atât de importante încât o [136]
lor le-a fost dedicat un capitol special. Scenele de stradă și priveliști erau obișnuite și își făcuseră apariția așa-numitele imagini instantanee.170

Este regretabil că nu sunt disponibile mai multe fotografii pe hârtie ale acestei perioade (1855-1 SGO). Fără îndoială, multe există, dar sunt greu de localizat și, în lipsa unor informații pozitive, sunt greu de clasificat. Ar fi trebuit să existe o lege conform căreia fiecare fotografie ar fi trebuit să includă pe ea numele producătorului, numele subiectului și data la care a fost creată! Aproximativ singura metodă de recunoaștere a fotografiilor din hârtie simplă din această jumătate de deceniu este prin intermediul culorii maro și al lipsei oricărei glazură sau lustruire în imprimeu.

Predecesorii noștri au recunoscut valoarea istorică a unor astfel de înregistrări, deoarece găsim o scriere contemporană în 1858, „Posteritatea, prin agenția fotografiei, va vedea imaginea fidelă a timpurilor noastre; viitorii studenți, întorcând paginile istoriei, pot la în același timp, priviți chiar pe pielea, în chiar ochii, a celor turnați de mult în praf, ale căror vieți și fapte le urmărește în text.” 171 Dacă ar fi pus la cale vreo metodă prin care să se asigure că posteritatea va primi aceste documente picturale!

©

CAPITOLUL OPT

©

Albumul de familie

„Cabana noastră măsura 1G x 20 de picioare în clar. Buștenii erau crăpați și vopsiți cu lut. Podeaua era din pământ, bătută tare și netedă, — un dulap cu casetă ne ținea stocul de feluri de mâncare și ustensile de gătit. Butoiul de făină a fost transformat într-o masă centrală pe care stăteau Biblia de familie și albumul de fotografii cu copertile lor de dantelă albă.” *

AȘA SCRIE un pionier al Montanei în 1864; casa era completă când Biblia și albumul au putut fi scoase din cufăr și așezate în centrul încăperii. Biblia a fost consolarea acestor călători dintr-o țară îndepărtată; albumul a fost legătura cea mai directă cu viața lor trecută, deoarece conținea imaginile celor mai iubiți, dar acum foarte îndepărtați: Tatăl — Mamă — Mătușa Sue — Sora Mary și o mulțime de alții.172

Este curios că nimeni nu a descris anterior originea omniprezentului album de familie — o instituție cea mai familiară și importantă. O instituție foarte utilă, de asemenea. Cât de frumoși timid și-au atenuat durerile de jenă prin cuvintele ușuratoare: „Să ne uităm la pozele din album!” Câți nebănuiți și-au examinat asemănarea cu niște ochi înflăcărați care pentru el erau pentru totdeauna neștiuți! Câte mame pătate de lacrimi au răsfoit un album până a ajuns la o pagină bine uzată și a privit-o pe cea a cărei prezență era încă asigurat de binecuvântatul bucăți de carton! Câți războinici zguduitori și-au reînnoit spiritul tinereții și și-au retrăit trecutul viguros cu încă alte bucăți de carton și hârtie! Câți nepoți ai unui asemenea războinic au fost prinși de brusc și de necontrolat veselie când își trece neglijent paginile groase! Poate fi ăsta bunicul? acest dandy aliniat lângă coloana înaltă, arătând atât de uimitor de conștient de sine și

* Citatul este retipărit cu permisiunea The Arthur H. Clark Company, din publicația lor Covered Wagon Days.

atât de mult mulțumit de sine? Și acela... poate fi unchiul George? acel tânăr, arătând atât de răbdător, rezemat de aceeași coloană, având același aer mulțumit de sine? Unchiul George, dacă este prezent, nu vede prilej de veselie. — Ce-i cu el? întreabă el, beligerant. Se spune în grabă că nu este nimic în treabă și se întoarce rapid la paginile următoare, doar pentru a fi confruntat cu nenumărate repetări ale aceluiași caracter. Întotdeauna coloana inevitabilă, întotdeauna expresia rigidă și atitudinizantă a bărbatului uman. Asemănările sexului frumos, când apar în album, arată un avantaj mult mai bun - femeilor li se permitea să stea ocazional și ipostazele lor sunt de obicei naturale și plăcute.

Dar ne îndepărtăm de povestea noastră — ce a dat începutul albumului? Care sunt aceste portrete în miniatură în lungime, care împodobesc paginile celui mai vechi dintre aceste albume? A răspunde la ultima întrebare înseamnă a răspunde la ambele, căci aceste mici portrete au adus albumul de familie în existență.

Aceste fotografii mici sunt „fotografii cu card” sau, așa cum au fost numite inițial, fotografii cu carte de vizită. Măsoară aproximativ 2V2" x 4" pe suport; imprimarea este ceva mai mică, o marjă îngustă fiind lăsată în partea de sus și pe laterale. și o marjă mai largă în partea de jos a monturii, astfel încât imprimeurile în sine exceed rareori 2Ys" x 31/2".

Își datorează numele ducelui de Parma, care, în 1857, s-a dus la fotograful său și l-a îndrumat să facă fotografii de mărimea unor cărți de vizită. Aceste imagini pe care Ducele le-a montat pe cărțile sale,

pe care le-a folosit în locul celor convenționale; de unde și numele carte de visite pentru fotografiile mici.
Au fost introduși la Paris de Desdéri, fotograful de curte al lui Napoleon al III-lea. Desdéri, un agent de publicitate excelent, a început o modă considerabilă prin utilizarea lor. Moftul s-a răspândit la Londra și a ajuns în cele din urmă în Statele Unite.173
Cea mai veche referire la utilizarea lor în această țară apare într-un jurnal fotografic publicat în 1859 și sunt menționate în acel an doar o singură dată.174 Fotografii de la Broadway au început să le facă publicitate la începutul anului 1860; SA Holmes din New York, de exemplu, a atras atenția asupra lor în Leslie's din 7 ianuarie 1860:

Stilul londonez
Fotografia dvs. pe o carte de vizită
25 de exemplare pentru un dolar Aplicați numai la—
SA Holmes, 317 Broadway Adiacent spitalului din New York, NY
Holmes nu a fost primul care a introdus stilul, însă atât pentru CD Fredricks, cât și George Rockwood, tot din New York, făceau carte de vizită înaintea lui Holmes. În anii următori, Rockwood a susținut că el a fost responsabil pentru introducerea lor în această țară și există dovezi contemporane care confirmă afirmația sa. Potrivit lui Rockwood, „Prima carte de vizită făcută în această țară a fost a baronului Rothschild de unul singur; iar prima doamnă care a făcut o programare pentru o astfel de ședință a fost doamna August Belmont, la galeria mea.” Rockwood nu precizează exact când a avut loc această ședință, dar probabil că a fost în toamna anului 18 5 9.175 John Werge, englezul, pe care l-am menționat în legătură cu epoca dagherotipului, s-a întors în această țară pentru a doua oară în Aprilie 1860. A achiziționat un interes în stabilimentul Meade Brothers de pe Broadway și a introdus acolo cartea de vizită care, când a părăsit Londra, „nu arătase prea multă vitalitate în acea perioadă, dar la Paris începea să fie populară. ” Cel mai apropiat concurent al său era Rockwood, care făcea deja astfel de poze cu trei dolari duzină. Werge, pentru a obține orice afacere, și-a redus prețul la patru pentru un dolar; evident, prețul stabilit de Holmes (douăzeci și cinci pentru un dolar) nu a fost menținut mult timp.
La începutul anului 1860, erau doar câțiva operatori care produceau acest stil de imagine, dar popularitatea sa a crescut rapid de-a lungul anului, iar până la sfârșitul lui, moft-ul a devenit o modă majoră în întreaga țară.
De ce? Nu este foarte greu de ghicit. A fost o senzație nouă să poți vedea, nu unul, ci multe portrete în miniatură ale cuiva. Dagherotipul și ambrotipul nu dădeau decât o singură imagine și aceea la un preț pentru care puteau avea o duzină din aceste mici asemănări. Fotografia imperială și cea în mărime naturală, deși discutate în ziare și văzute în vitrine, puteau fi cumpărate doar de puțini, dar, cel puțin, făcuseră publicul con-
știind fotografia de hârtie. În plus, noile fotografii erau mici și ușoare, astfel încât să poată fi plasate cu ușurință într-o scrisoare și trimise unui prieten îndepărtat.
Nu e de mirare că moda a crescut — și a crescut. La început, cartele de vizită lăsate de vizitatori erau așezate pe o tavă cu carduri; apoi, pe măsură ce numărul creștea, s-a folosit un coș, dar totuși numărul creștea. Din necesitatea, astfel creată, de a găsi un loc pentru a pune „cărțișoarele”, a apărut albumul de familie.

La începutul anului 1861 îl găsim pe editorul Jurnalului American de Fotografie sfătuindu-și abonații: „Albumul fotografic cu carduri este adaptat în special cardurilor, astfel încât două sau mai multe pot fi afișate pe o pagină și sute într-o carte întreagă. Această modă este rezonabilă și nu există nicio îndoială că va deveni o instituție permanentă. Prin urmare, îi sfătuim pe cititorii noștri să fie pregătiți pentru aceasta cu instrumente și albume potrivite.” 176 Sfat foarte bun s-a dovedit a fi, așa cum au ajuns în curând să mărturisească nenumăratele albume deținute de case în fiecare cătun din țară.
Albumele fuseseră folosite înainte de această zi, dar erau albume cu un scop diferit. Noah Webster, în cea de-a doua ediție (1840) a celebrului său dicționar, definește un album astfel: „O carte, inițial goală, în care străinii sau străinii introduc autografe ale unor persoane celebrate sau în care prietenii introduc piese ca memoriale. pentru fiecare."
Acum, „memoriile unul pentru celălalt” urmau să fie urmărite de soare și nu de stilou. Problema a fost ca aceste memoriale să rămână în albume – o problemă care a găsit în curând un răspuns, așa cum arată o examinare a literatura de brevete a vremii. Nu mai puțin de cincisprezece brevete au fost eliberate în perioada 1861-65 pentru albume fotografice sau pentru modificări ale acestei metode populare de a colecta „cărți”. Primul brevet a fost eliberat către FR Grumel, originar din Elveția, la 14 mai 1861; al doilea a fost emis două săptămâni mai târziu pentru HT Anthony și F. Phoebus de la firma E. Anthony and Company.
Drepturile asupra brevetului Grumel au fost achiziționate de CD Fredricks & Company, fotografi de Broadway. Include caracteristicile care sunt acum familiare în toate albumele; buzunare încastrate în fiecare foiță a albumului, fiecare buzunar fiind prevăzut cu o fantă astfel încât [141]
Fotografii de card, care ilustrează trei stiluri de montare folosite de CD Fredricks & Co., un lider în acest stil de portrete fotografice. Stânga sus., Ristori, fotografiat în 1862. Dreapta sus, Agnes Sormi, o populară actriță germană. Această montură cu liniile de graniță imprimate a fost folosită pe scară largă la mijlocul anilor șaizeci, nu numai de Fredricks, ci și de majoritatea operatorilor. Lower, domnișoara Nellie Grant, fiica președintelui, fotografiată în jurul anului 1870.
fotografiile montate puteau fi adăugate sau îndepărtate după bunul plac. Buzunarele au fost astfel construite încât fotografiile să nu iasă deasupra paginii și două fotografii puteau fi așezate spate în spate.
Brevetul Anthony a modificat doar metoda de inserare a fotografiei; între ei Anthony și Fredricks aveau un domeniu clar în ceea ce s-a dovedit a fi o ramură extrem de profitabilă a afacerii fotografice.177
Deși patentele originale pentru aceste albume sunt datate 1861, astfel de dispozitive au fost utilizate în 1860. Din cauza cererii tot mai mari de fotografii cu carduri până în 1861 și 1862, producătorii au fost nevoiți să mențină oferta egală cu cererea.178
Unele albume aveau obiecte ornamentate, decorate elaborat și li s-a făcut reclamă pentru a fi vândute la prețuri cuprinse între 5,00 USD și 40,00 USD, deși, așa cum o fetiță i-a remarcat tatălui ei când încerca să-l determine să cumpere unul, „Poți obține un album pentru 1,50 USD la fel de bun. ca și cele de 40,00 USD, numai balamalele și închizătorul nu sunt din aur solid.

Introducerea fotografiei de carton și a albumului a făcut o revoluție în afacerile fotografice; orice tendință spre o renaștere a dagherotipurilor a fost complet ștearsă de noua modă. Jurnalele fotografice comentează din nou și din nou noul mod. De exemplu, citim (mai, 1863): „În Boston, ca în orice alt oraș și oraș din această țară, fotografia de carton a fost în ultimii doi ani la cerere universală, aproape cu excluderea completă a oricărui alt stil de fotografie. portretistica și, de fapt, a produs o revoluție în afacerile fotografice.” Și din nou, „Este interesant să vedem ce schimbări în afacerile fotografice au fost aduse de fotografiile de hârtie; carte de vizită în special. S-a înregistrat o scădere mare a cererii de cutii, covorașe, conservanți, sticlă etc. și o creștere proporțională a vânzărilor de hârtie albumenă, carton, ioduri, bromuri, vase tonifiante și băi.”

Aceste fotografii de card, „moneda socială, „back-back-ul” sentimental ale civilizației”, așa cum le-a numit cu grație Holmes, au fost, desigur, realizate prin procesul umed. Negativele au fost pregătite după formula obișnuită a colodionului și necesitau de obicei expuneri de cincisprezece. până la treizeci de secunde în studiourile profesionale, deși cu lumină favorabilă, au fost posibile expuneri de trei până la cinci secunde.

Charles D. Fredricks. făcută în a lui

(Din o fotografie George G. Rockwood, care a introdus galeria de cărți, 1869.) fotografii în această țară. (Din fotografie-

grafic realizat în galeria sa, 1881.)

studiouri mai mari, a fost folosită o cameră cu patru tuburi. Fiecare tub avea propria lentilă și producea propria sa imagine, astfel încât să fie posibil să se asigure unul până la patru negative la o singură ședință - pentru a judeca după majoritatea cardurilor pe care le-am văzut, „în picioare” ar fi un termen preferat. A fost folosită o placă de dimensiune întreagă (6 Y2" x 8 Y:2"), cele patru tuburi acoperind doar jumătate din placă odată. Printr-un dispozitiv inventat de AS Southworth din Boston în 1855, jumătatea rămasă a plăcii a putut fi mutată la locul său și apoi expusă, astfel încât opt negative de carduri au fost asigurate pe o singură placă, proces care a dus la o economisire evidentă de material și o economie foarte considerabilă de timp la tipărire. Galeriile mai mici, deși foloseau camere cu patru tuburi, nu au încercat să facă mai mult de patru negative pe o placă.180

Negativele au fost tipărite pe hârtie albumenă, care, deși folosită într-o oarecare măsură înainte de introducerea fotografiei cardului, nu a găsit o mare acceptare până când cartele de visite și-au făcut apariția. Albusul a adăugat un luciu plăcut imprimării finite. Lucrarea a fost pregătită de producătorii de rechizite – Anthonys fiind probabil cei mai mari producători ai acestui produs de bază. [144 J

stocul de hârtie a fost importat din Germania și Franța; soții Anthony aveau nevoie, la începutul anilor șaizeci, de cincisprezece mii de remilor anual pentru a-și aproviziona piața. Această hârtie a fost calibrată cu sare obișnuită și albumen în unitatea de producție. Potrivit lui Oliver Wendell Holmes, care a vizitat stabilimentul Anthony în 1863 și a descris vizita sa pentru cititorii Atlantic Monthly, Anthony a avut nevoie de cooperarea a zece mii de găini Yankee pentru a acoperi stocul mare de hârtie. „Găinile”, a spus Holmes, „chicotesc din cauza promisiunii urmașilor lor începători, sortiți să piară fără pene, înainte ca soarta să hotărască dacă vor chicoti sau cânta, pentru uzul exclusiv al slujitorilor soarelui”. Holmes, în

aceeași ordine de idei, și-a descris eforturile de a învăța arta fotografică sub instruirea capabilă a domnului Black (un partener de odinioară al lui John A. Whipple) din Boston.
Hârtia de albuș, preparată așa cum este descris mai sus, a fost vândută uscată la comerț. Pentru a sensibiliza foile, fotograful le-a plutit, cu albușul în jos, pe tăvi care conțineau soluție de azotat de argint. Deoarece sensibilitatea sa pierdut rapid, hârtia necesară a fost pregătită în fiecare zi. Acest lucru oferă un contrast marcat cu metodele moderne, prin care hârtiile fotografice cu o mare varietate de caracteristici, care se păstrează la infinit, pot fi cumpărate gata de utilizare.
Tipărirea pe această hârtie de albuș a fost efectuată în mod obișnuit. A fost plasat în cadrul imprimantei pe filmul de colodion al negativului și expus la soare. Imprimarea a fost un proces lent; dacă venea o zi plictisitoare, trebuia amânată. În marile galerii fotografice, tipărirea se făcea pe acoperișul unității, unul sau mai mulți angajați făcând această lucrare, numai. Au fost construite rafturi lungi care conțineau cincizeci până la o sută de cadre; imprimanta mergea în sus și în jos pe linie examinând amprentele din când în când. Hârtia albumenică era de tipul tiparului, adică imaginea apărea pe hârtie fără utilizarea unui revelator, acțiunea soarelui continuând până când imprimarea și-a obținut contrastele potrivite. Imprimarea așa cum a venit de pe rama de imprimare a fost transferată într-o serie de băi de spălat într-o cameră întunecată luminată slab de lumina care trece printr-o perdea galbenă. Din băile de spălare a fost transferat în baia de tonifiere, o soluție de clorură de aur.
[145 J
Dintr-un album de familie. Stânga sus, portretul unei doamne necunoscute (fotografie de AC Mclntyre, Brockville, Ontario). dreapta sus, portretul unui tânăr necunoscut. Observați cele două picioare ale tetierului din spatele lui (fotografie de DB Garton, Barrie, Ontario). Mijloc, Casa Albă, Washington, 1865 (fotografie de John Goldin & Co.). Stânga jos, grupul de nuntă cu zâne (fotografie de Brady, 1864). Cei din grup, de la stânga la dreapta, sunt GW McNutt, Charles S. Stratton, doamna Lavinia Warren Stratton, Minnie Warren. Dreapta jos, generalul-maior Frémont (fotografie de Brady, aproximativ 1864).
Deoarece provenea din rama de imprimare, hârtia poseda o culoare violet, dar pe măsură ce trecea prin băile de spălat și soluția de tonifiere a apărut o succesiune de culori; roșu tern, liliac și în final tonul maro, familiar în imprimeurile acestei perioade. Amprentele au fost apoi fixate, așa cum sunt astăzi, în hipo.181
Utilizarea fundalurilor pictate și a accesoriilor devine mai întâi vizibilă cu fotografiile cardului. Claudet, ghereotipistul londonez, a folosit pe scară largă astfel de medii înainte de 1851, iar juriul de la Marele Târg din 1851, admirând eforturile sale în această direcție, a sugerat în mod clar că americanii ar putea face bine să urmeze exemplul lui Claudet. Deși accesoriile au fost folosite într-o oarecare măsură de dagherotipiştii americani, ei nu le-au folosit în detalii elaborate - limitându-se la un scaun, o masă și o carte sau două. Dar odată cu apariția fotografiei de carton, fundalurile pictate au fost introduse destul de general, la fel ca și rubrica inevitabila, despre care am comentat deja, și alte accesorii în număr tot mai mare. Apogeul acestor eforturi nu a fost realizat, însă, de câțiva ani, culminând cu efectele elaborate produse de Mora, Sarony și alții, care urmează a fi descrise mai târziu.

Efectele produse de aceste inovații au fost uneori extrem de ridicole, mai ales atunci când un rustic, într-o vizită în oraș, s-a rătăcit într-o galerie metropolitană dependentă în special de utilizarea accesoriilor și dorea un „card” pe care să-l ia acasă pentru a-l expune. oamenii cum au făcut poze în oraș. „Compoziția” rezultată era probabil să-l arate pe Iosua stând lângă coloana mereu prezentă, cu mâna așezată pe un piedestal (care purta, de asemenea, ca parte a sarcinii sale, o urne ornamentate sau două), contemplând ruinele Ninivei în depărtare, în timp ce Hudson se rostogoli senin prin centrul imaginii. O perdea cu ciucuri, un scaun elaborat sau doi și niște spaliere fanteziste cu viță de vie artificială împletindu-l, completau imaginea. Ce crezi că s-au gândit cei de acasă despre asta? ei s-ar fi gândit că nu este deloc improbabil ca fotografia de carte a lui Iosua, căzând în haridurile unei generații ulterioare neapreciative, a dat naștere la fraza familiară comună nu cu mult timp în urmă: „Nu este el o carte!” — un „ card" fiind oricine care a fost chinuitor de amuzant în opinia observatorului.™2
Asemenea neconcordanțe nu au fost lipsite de criticile lor caustice - pentru a [147 J
cărora li se datorează meritul pentru încercarea de a exercita o influență restrictivă asupra operatorilor prea ambițioși.183
Voga fotografiei de card a continuat mulți ani. Din 1861 până în 1866 a fost favorita populară, singurul său concurent fiind tipul umil, a cărui origine este descrisă mai târziu.
Două cauze importante au favorizat continuarea fotografiei cardului ca favorită. Războiul civil a fost unul, iar lipsa unei metode adecvate pentru reproducerea în facsimil a fotografiilor în ziare și reviste, cealaltă. U naid de acestea
O cameră cu patru tuburi făcută de Anthonys. (Fotografie prin amabilitatea Muzeului Național al SUA, proprietarul instrumentului original.)
factori, este îndoielnic că moda fotografiei de card ar fi supraviețuit mult timp. Într-adevăr, la doar un an și ceva după ce au fost introduse astfel de poze, jurnalele fotografice se plângeau de ele ca fiind o pacoste și întrebau: „De cât timp vor fi furorie pozele cu cartonașe? În cel mult câteva luni sau ani, bunii noștri patroni. vor avea albumele pline de poze murdare, galbene și decolorate. Le vor înlocui cu altele noi sau vor trece pe lângă noi cu dispreț și dezgust?” 184
Se va observa, totuși, că introducerea fotografiei cardului a fost aproape coincidentă cu începutul civilului [148 J
Războiul și fiecare cali pentru trupe a însemnat o renaștere a afacerii fotografice și a fotografiilor cu carduri în special. Humphrey's Journal comentează la 1 septembrie 1862: „Comercianții de acțiuni o fac totul pe cont propriu — cererile recente pentru încă 600.000 de trupe au dat un impuls prodigios afacerii fotografice; operatorii sunt disperați (fără provizii), iar dealerii au avansat. preturi.” 185
Fiecare băiat chemat în armată dorea amintiri pentru a-i lăsa pe oameni acasă și este mai mult ca sigur că unul sau două amintiri asemănătoare au fost cu el. Printre resturile umane rămase pe câmp după fumul de fum au fost găsite mai mult de o fotografie de carton. bătălia se înlăturase!
Cealaltă cauză pentru, popularitatea continuă a fotografiei cardului a fost la fel de importantă. Metodele de reproducere prin facsimil nu au fost folosite la scară largă până în anii șaptezeci; iar metodele comune utilizate în prezent nu au fost dezvoltate decât în anii optzeci. Ziarele și jurnalele ilustrate erau dependente pentru

ilustrațiile lor de mâna gravorului. Pentru cele mai populare dintre aceste periodice, gravorul a reprodus manual exemplarul original pe lemn. Din gravura pe lemn s-a realizat un stereotip sau electrotip din care erau reproduse amprentele. Deși interesante și valoroase ca ilustrații ale perioadei, acestea erau departe de a fi duplicate exacte ale copiei originale și, în consecință, oameni de afaceri pricepuți, cum ar fi Anthony, s-au grăbit să-și dea seama de avantajul fotografiei cu card ca fiind o copie mult superioară și mai exactă. a persoanei sau scenei originale. Negativele persoanelor aflate constant în ochii publicului au fost la mare căutare de către marile case fotografice, care tipăriu fotografii cu carduri în număr extraordinar de pe astfel de negative. Cardurile au fost apoi puse în vânzare la librării, galerii, magazine de reviste – oriunde trecea publicul. Este dificil în ziua de azi să realizezi volumul .tre-mendou de afaceri realizate; fotografiile de card puteau fi găsite „îngrămădite de buchet în magazinele de tipărit, oferite de brut la standurile de cărți”. La un moment dat, firma Anthony făcea treizeci și șase sute de cărți de vizită ale celebrităților pe zi, și alte firme trebuie să fi făcut la fel. Printre cărțile de vânzare se numărau cele ale generalilor eminenți, pugiliștilor, membrilor Congresului, dansatorilor de balet, politicienilor. , actrițe drăguțe, menestreli negri, călăreți de circ, doctori ai divinității, [149]
poeți, ciudați, briganți tăiați capul – Raiul știe doar cine nu era de vânzare – în miniatură.186 În plus, existau copii ale gravurilor, picturii și statuarelor celebre, deoarece fotografia oferea singura metodă ieftină de reproducere exactă. Gravurile în linie și statuaria, în general, s-au arătat cel mai satisfăcător, pentru că fotografia acelei lut nu a putut face față în mod adecvat problemei reproducerii culorii în alb sau negru, sau mai degrabă maro și alb.
Solicitările făcute celebrităților de a obține negative pentru a satisface cererea uriașă trebuie să fi fost, în unele cazuri, obositoare la extrem. Alții, cu ochii către afaceri, au recunoscut-o ca o sursă de venit. De exemplu, îl găsim pe Tom Sayers, campionul Angliei, strigând către o mulțime de fotografi nefericiți, după celebra sa întâlnire cu Heenan, galanta Benicia Boy și campioana americană: „Nu e bine, domnilor, am fost și am vândut. cana mea pentru domnul Newbold.” Dacă domnul Newbold contractase și pentru „cana” lui Heenan, este unul dintre faptele neînregistrate ale istoriei. Nu că ar conta foarte mult, căci după bătălie, chipul lui Heenan a fost atât de răvăşit, încât nu mai rămăsese puţină aparenţă umană în ea.i8i
Actorii și actrițele au realizat rapid, de asemenea, avantajul publicității și al profitului care ar fi obținut prin vânzarea portretelor lor de carte și este încă destul de ușor să obții imagini cu celebritățile de teatru ale zilei într-o varietate de posturi, atitudini, caracteristici și îmbrăcăminte.
Nu numai că au fost produse portrete pe aceste carduri; la fel erau și vederile și scenele, deși nu erau nicidecum la fel de comune ca portretele. Calul și-a făcut apariția, de asemenea, în cartes de Horse, așa cum îi spunea cineva cu fațetă. Dexter, regele gazonului și numeroșii săi concurenți au apărut în astfel de fotografii. Se puteau avea și flori, colorate manual, desene animate, unele decente, dar multe indecente – ultima probabil sub rosa, dacă e să credem înregistrările scrise ale vremii.
Aceste fotografii de card au înregistrat de departe cea mai interesantă istorie a timpului lor. Colecționarii, în opinia mea, trec cu vederea aici un domeniu extrem de important și unul care va deveni mai

important pe măsură ce trec anii. Aceste fotografii sunt încă disponibile în număr prodigios, dar o astfel de condiție nu poate întotdeauna [150]
ramane asa. Un cuvânt de precauție pentru potențialii colecționari poate fi de dorit. Nu adăugați, cu excepția cazului în care nu se poate obține altfel, la colecția dvs. acele fotografii de card care nu au numele producătorului (adică numele galeriei fotografice) pe ele. Astfel de amprente vor fi găsite pe partea opusă imprimării. Motivul pentru această precauție este că fotografiile de card care nu poartă numele producătorului au fost aproape invariabil piratate dintr-un original. O astfel de piraterie (''bootlegging' pare de asemenea adecvată) era destul de comună. Un mic operator ar cumpăra o fotografie făcută din negativul original și pozat, apoi ar continua să o copieze și să vinde printuri de pe negativul de copiere. Astfel de copii sunt de o calitate inferioară — o mare parte a detaliilor lipsesc și, în plus, au un aspect neclar, decolorat și supărător pe care imprimările de la negativele originale nu o au.
Un alt ajutor valoros pentru colector este oferit de timbrul fiscal, care poate fi găsit și pe versoul multor fotografii de card. Aceste timbre au fost impuse prin lege în perioada de la 1 septembrie 1864 până la 1 august 1866; vor fi găsite pe toate fotografiile
O cameră cu patru tuburi în studio. (Din A. Liebert, La Photographie en Amérique, ed. a 3-a)
[Ш]
grafice, cu anumite excepții minore, vândute în această perioadă. Pentru fotografia de card a fost necesară o ștampilă de doi cenți, iar prezența ștampilei servește la indicarea aproximativă a datei producerii acesteia.188 Uneori, de asemenea, poate fi descifrată și data anulării de pe ștampilă, care servește la fixarea datei. încă mai sigur. Dacă specimenul este fără ștampilă, alte date, dacă sunt disponibile, vor trebui să fie transmise. Stilul de montare, costumul și alte detalii sunt utile atunci când colecționarul are ceva experiență în domeniu.
Deși marea popularitate a cardului a scăzut după 1866, a continuat să fie produs în număr considerabil atâta timp cât s-a practicat procesul umed.
[152]
©
CAPITOLUL NOUĂ
O
Tintype
Un alt ocupant familiar al albumului de familie este tintype. La fel ca fotografia de card, are o origine și o istorie interesantă și este una dintre puținele forme de fotografii distinct americane.
Tintipul, care și-a avut originea în perioada ambrotipului, este din punct de vedere tehnic o modificare a ambrotipului. Este o fotografie realizată pe fier negru japonez. Se va aminti că ambrotipul, un negativ subțire pe sticlă, atunci când este plasat pe un fundal negru, apare ca o imagine pozitivă. La tipul de tablă, baza (tabla de fier) și fundalul negru sunt combinate, filmul de colodion formându-se pe suprafața netedă neagră a metalului japonez.
Cea mai veche mențiune a acestei forme de fotografie pe care am găsit-o apare în Humphrey's Journal pentru noiembrie 1855:
„ferografe, sau.poze pe tablă

„Următorul extras dintr-o scrisoare ne-a fost înmânat ca o știre. O dăm pentru cât valorează, lăsându-i pe cititorii noștri să-i acorde gradul de importanță pe care le plac:
„ „Există un prof. Smith * care experimentează de câțiva ani pentru a obține ceva ieftin și ușor de manipulat. În cele din urmă, a reușit să producă o imagine frumoasă pe o bucată de tablă obișnuită, fără nici un fel de lustruire. am văzut unele dintre imagini și sunt egale cu orice dagherotip pe care l-am văzut vreodată și mult superioare în unele privințe; nu există nicio reflectare din ele și pot fi văzute în orice poziție în care le puteți ține. Smith spune că poate lua o bucată de tablă și o poate folosi așa cum provine dintr-o foaie mare, fără lustruire, — fă o poză și termină-o complet în jumătate din timpul și cheltuielile pe care le poți în mod vechi, și fiecare imagine va fi bine, — fără eșecuri.
„Prof. Smith este un domn în care poate fi pusă încrederea și este un profesor de științe naturale. A cheltuit o mulțime de bani și timp în experimente și spune că va fi obligat să
• „Din Ohio”.

face ceva acuzații pentru secret, oricât de înspăimântător ar fi pentru sentimentele lui: a fost vremea cu el când l-ar fi publicat lumii cu plăcere. ” 188
Comentariul de avertisment de la această știre s-a născut din experiență. Amintirea fiasco-ului Hill cu privire la dagherotipurile în culoare era încă proaspătă în mintea editorului și abia a trecut o săptămână fără anunțarea unor noi procese fotografice — procese care de obicei s-au dovedit a fi modificări foarte minore ale celor existente-mg.
În acest caz, metoda sa dezvoltat în cele din urmă într-una dintre cele mai utilizate pe scară largă dintre toate modificările fotografiei cu colodion și una dintre puținele care au supraviețuit până în prezent. Este încă posibil să obțineți un tip de tablă la multe târguri județene, deși plăcile de colodion au fost înlocuite cu materiale moderne.
Mențiunea făcută despre „ferograf”, așa cum este menționată mai sus, a fost urmată în februarie a anului următor (1856) de apariția unui brevet din Statele Unite eliberat lui Hamilton L. Smith din Gambier, Ohio, pentru „fotografii pe japonez. suprafețe.” Brevetul, așa cum a fost publicat, a descris tipul de tablă, dar a sugerat în continuare că Japonia neagră ar putea fi aplicată pe orice suprafață metalică sau pe orice altă suprafață solidă, iar fotografiile pe o astfel de bază ar putea fi apoi obținute prin procedeul umed obișnuit. Printre astfel de materiale menționate a fost sticla, piele, materiale fibroase, cauciuc și alte metale decât fierul.Deși toate aceste materiale au fost folosite ocazional, fierul japonez sa dovedit în cele din urmă a fi cel preferat.
Inventatorul acestei forme de fotografie, Hamilton L. Smith, a fost absolvent al Universității Yale în 1839, iar la momentul eliberării acestui brevet era profesor de științe naturale la Kenyon College din Gambier. Se poate observa că el a fost în Orient în anul în care a fost anunțat dagherotipul și probabil că acolo a văzut unele dintre aceste inovații remarcabile. I-au atras interesul și, la fel ca mulți alți tineri ai vremii cu o înclinație științifică, a început să experimenteze noua artă. S-a întors la Cleveland în anul următor și poate să fi fost primul care a realizat dagherotipuri în acel oraș, așa cum se menționează despre opera sa în literatura contemporană.

Interesul său pentru fotografie, trezit la nașterea acesteia în această țară, a continuat de-a lungul vieții. În 1853, a fost [154 J
Hamilton L. Smith, inventatorul tipului de tablă. (O fotografie de carton realizată în jurul anului 1865; cu amabilitatea doamnei Helen B. Neif, Canton, Ohio.)
Hamilton L. Smith, un portret realizat de sine pe hârtie de platină, 1889. (Cu amabilitatea Dr. Howard Jones, Circleville, Ohio.)
a oferit un post la Kenyon College și în acel an și-a început experimentele care au dus la brevetul menționat mai sus. Asociat în aceste experimente cu Smith a fost Peter Neff, Jr., din Cincinnati. Neff era un fost student la Kenyon și era, la momentul în care Smith s-a mutat în Gambier, un rezident al orașului respectiv. Neff a fost atras de cunoștințele de fotografie pe care le deținea Smith și a continuat să-l ajute pe Smith timp de câțiva ani.181
Când brevetul lui Smith a fost acordat, Peter Neff l-a interesat pe tatăl său, William Neff, de brevet și împreună au cumpărat drepturile de brevet ale lui Smith.
Brevetul acoperea doar producția de fotografii și nu fabricarea materialelor pentru acestea. Procesul de fabricație, în sine, a fost o problemă considerabilă, deoarece implica producția de tablă subțire, problemă pe care soții Neff au reușit să o rezolve. În 1856, procesul a fost anunțat profesiei, licențele fiind anunțate spre vânzare la 20,00 USD per galerie.™2
Aici avem o situație neobișnuită. Anterior toate procesele noi [155] sau modificări provenite fie în străinătate, fie în centrele metropolitane estice. În acest caz, noua formă de brevet a apărut în Occident și a trebuit să funcționeze spre est.
În vara anului 1856, editorul Photographie Art Journal comentează pe scurt reclamele lui Neff referitoare la imaginile pe fier japonez: „Am auzit despre acestea, dar nu le-am văzut niciodată și, prin urmare, nu ne dăm nicio opinie cu privire la ele. .” Neff a dat numele de „melainotip” acestor imagini și astfel le-a făcut publicitate – numele provenind de la prefixul „melaino” care înseamnă negru sau de culoare închisă – referindu-se evident la Japonia neagră pe care a fost fixat filmul de colodion. Timp de mulți ani după aceea introducerea sa, aceste imagini au fost deci numite melainotipuri (scrise și „melanotip”).103
În toamna anului 1856, Peter Neff a expus unele dintre aceste melainotipuri la Târgul Institutului American din New York City și a primit o medalie de bronz pentru exemplarele sale.184 Aceste imagini au creat comentarii favorabile în Est; găsim că Humphrey's Journal le revizuiește în termeni mai favorabili decât cei din comentariul său original. „Am văzut unele dintre producțiile timpurii [ale lui Neff] care ne fac să credem că aceste imagini ar putea deveni destul de populare. Aceste farfurii pot fi furnizate la un preț mult mai mic decât sticla și, din punct de vedere economic, au un anumit avantaj. Sunt conceput pentru o imagine pozitivă și poate fi ușor fixat pe medalion, ace etc.” 185
Interesul pentru această formă de fotografie a crescut lent, foarte probabil pentru că era un proces patentat și era necesară o taxă pentru utilizarea sa, dar afacerea lui Neff a crescut treptat și o firmă rivală a început să producă plăci la Lancaster, Ohio. Producătorul rival a fost Victor M. Griswold, un alt pionier în dagherotip și, de asemenea, fost student la Kenyon College?90
Griswold și-a numit produsul „plăci de ferotip”, un nume împotriva căruia jurnalele fotografice din acea vreme au opus cu fermitate, pe

motiv că exista deja un nume binecunoscut pentru aceste plăci. termenul „melainotip”. Numele a fost nefericit în unele privințe, deoarece a fost confundat cu un proces fotografic conceput de Robert Hunt, savantul englez, cu câțiva ani mai devreme. Procesul lui Hunt în-[156] a stimulat utilizarea sărurilor de fier în locul compușilor de argint; produsul său avea un caracter complet diferit de tipul de tablă. Din cauza acestei confuzii de nume, Hunt a fost uneori creditat cu invenția tipului de tină. Fotograful modern folosește, de asemenea, termenul „ferotip” într-un scop încă diferit, adică pentru a descrie o foaie de metal lustruită sau lăcuită concepută pentru a oferi un luciu ridicat unei imprimări fotografice.
Din motivele de mai sus, am preferat să numesc fotografiile în această formă tipuri de tablă, deși sunt conștient că fotografilor din vechea școală nu le place termenul — și că, în mod logic, numele este incorect, deoarece nu conțin tablă; dar cu siguranță nu există o confuzie de termeni atunci când este folosit și, fără îndoială, a fost folosit de public mult mai frecvent decât „melainotip” sau „ferotip”. Tocmai când a fost introdus sau de către cine, nu pot să spun — probabil că un Artemus Ward necunoscut a început să-l folosească și obiceiul s-a răspândit rapid, pentru că expresia „nu pe tinLype” este aproape la fel de veche ca brevetul în sine.
Tiniypc of a Civil \Var soldat, 1862. Stanley .J. Mâine, agcd tweniy. Compania F, Scvcnth \Visconsin Infantry. Morrow a devenit în ultima vreme un cunoscut fotograf de frontieră (vezi cap. XV). (Cu amabilitatea Dr. WH Over, directorul Muzeului, Universitatea din Dakota de Sud.)
Peter Neff, care împreună cu tatăl său a dobândit drepturile asupra brevetului lui Smiih și a început pentru prima dată fabricarea plăcilor tip tablă. (Buletinul de curtoazie al Societății Geologice din America.)
[157]
Un mare impuls pentru industria tipurilor de tablă, dacă putem să o demnificăm printr-o expresie atât de formală, a venit în vara anului 1860. Un ingenios yankee, DF Maltby, a conceput ideea de a pregăti medalii purtând mici portrete de tip staniu ale candidaților la președinție din 1860.198 Dorința de a purta o medalie a fost aparent înnăscută în sânul bărbatului uman, iar când această tendință a fost cuplată cu faptul că un portret real al candidatului preferat a fost inclus în medalie, naluca era irezistibilă, iar averea de s-a făcut tipul de tablă, dacă nu al inventatorului.
Humphrey's Journal consemnează această popularitate în creștere cu acest paragraf (septembrie 1860):
"Este un vânt rău care nu suflă bine pe nimeni! Politica îl ajută pe prietenul nostru Neff, pe oricine altcineva l-ar deranja și îl enervează. Nu se știe cine va fi președinte decât după alegeri. Prin urmare, admiratorii lui „Bătrânul Unele Abe,” Breckenridge, Douglas și toți ceilalți candidați, al căror nume este legiune, își doresc poze cu liderii lor și, așa cum le doresc pe plăcuțe melainotip, sub formă de broșe, ace, știfturi etc., a apărut o cerere fără precedent pentru acest lucru. Producătorul are tot ce poate să facă pentru a ține pasul cu comenzile sale.” 190
Dar după alegeri citim:
„Auzim că proprietarii melainotipului au fost extrem de ocupați cu ceva timp înainte de alegeri, pregătindu-și plăcuțele pentru fotografiile diferiților candidați la președinție; dar totul este jucat acum. Ar putea apărea o altă cerere din partea sud, pentru că ei vor trebui să

obțină melainotipuri ale candidaților lor la președinția Confederației de Sud, dacă Uniunea noastră Glorioasă ar fi atât de nefericită încât să fie împărțită în două în timpul crizei importante actuale! Dar sperăm la lucruri mai bune. Noi Aflați că prietenul nostru Neff este pregătit să primească comenzi suplimentare în linia lui și, deoarece melainotipul este acum gândit mai mult ca niciodată, credem că le va primi de îndată ce această panică nebunească va trece. 200
Atât Neff, cât și Griswold își fabricau farfuriile pe scară largă până în 1860 și, în mod natural, a dezvoltat o rivalitate considerabilă între cele două firme. Deoarece Griswold avea fabrica sa la Lancaster, Ohio, această competiție a devenit cunoscută sub numele de „Războiul Trandafirilor”. Avantajul, la început, a fost tot de partea lui Neff. Griswold [158]
a persistat, totuși, și a reușit să producă o placă ceva mai subțire decât Neff, ceea ce a fost considerat un avantaj. În plus, Griswold a avut previziunea de a-și muta fabrica spre est, mai aproape de sursa cererii, mutându-se în 1861 la Peekskill, New York, unde a continuat să producă plăci de ferotip până în 18 6 7.201.
Afacerea continuă atât a lui Griswold, cât și a lui Neff a venit, nu din pregătirea plăcuțelor pentru înregistrarea fețelor candidaților la „Președinția
VM Griswold. (Din o fotografie făcută în jurul anului 1870; prin amabilitatea fiului său, Ezra P. Gris-wo!d, Peekskill, NY)
Confederația de Sud”, dar din producția în cantitate mare de farfurii destinate re
cordonează chipurile și formele băieților în albastru care veniseră la Tatăl
Chemarea lui Avraam de a supune această Confederație de Sud.
Am văzut că războiul a dat un stimul extraordinar vânzării fotografiei cardului — un stimul care a funcționat cu efect egal asupra tipului de tablă. Totuși, a existat o diferență: fotografia pe cartonaș era forma preferată de fotografie pe care băiatul soldat a plecat cu familia când a plecat în tabără. După ce a ajuns în tabără, l-a găsit pe operatorul tip tintip așteptându-l să-și înregistreze apariția de la o săptămână la alta, pe măsură ce mustații îi creșteau treptat. Nu este greu de înțeles de ce tipul de tablă a fost preferatul fotografului care urmărea tabăra. Stocul lui era mai durabil, nu trebuia să se deranjeze cu realizarea de imprimeuri și, mai departe, se putea obține o singură poză pentru fiecare ședință. Dacă patronul său dorea două tipuri de tablă, trebuia să pozeze de două ori și, prin urmare, plătea pentru două poze în loc de un negativ. Pe de altă parte, băiatul din tabără a constatat că aceste tipări de tablă ar rezista vicisitudinilor serviciului de corespondență al armatei mult mai bine decât fotografiile cu carduri sau ambrotipurile. Citim, de exemplu (februarie 1862):
[159]
„Departamentul Poștă face acum o afacere grea în transportul de fotografii și ambrotipuri. Fotograful însoțește armata oriunde merge și un număr foarte mare de soldați își fac pozele și le trimit prietenilor. Prieteni acasă, în se întorc, trimit portretele lor soldaților și în acest fel s-a făcut o imensă afacere de transport de către Oficiul Poștal.Nu de puține ori ies o serie de saci din biroul din Washington pline în întregime cu poze cu soare, închise în cutii ușoare, dar voluminoase.

„Cele mai multe dintre aceste fotografii sunt făcute pe placa de melainotip pentru că este ușoară, durabilă și ușor trimisă într-o scrisoare”.
Corespondentul de război al New York Tribune i-a observat și pe acești fotografi care urmăreau tabăra în vara lui 1862 și a trimis o relatare care oferă o imagine a activităților lor reale:
„Hotărât, una dintre instituțiile armatei noastre este galeria de portrete itinerantă. Cu greu se înfășoară o tabără înainte ca unul dintre artiștii omniprezenti în lac de colodion și mărgele de chihlimbar să-și urce căruța cu doi cai, să-și așeze galeria de pânză și să-și despacheteze substanțele chimice. Armata noastră de aici [Fredericksburg] este acum atât de mare încât o mulțime de acești domni s-au adunat în jurul nostru. Suma de afaceri pe care o găsesc este remarcabilă. Corturile lor sunt înghesuite de dimineață până seara și, în timp ce ziua ține, recolta lor de aur. Aici, de exemplu, lângă cartierul general al generalului Burnside, se află unitățile combinate a doi frați din Pennsylvania, care se bucură de minunatul nume „Bergstresser”. Ei au urmat armata de mai bine de un an și l-au luat pe Domnul știe doar câte mii de portrete. Într-o zi de când au venit aici, au făcut într-una dintre galerii, așa mi se spune, 160 de poze ciudate la 1,00 USD (la care profitul net era probabil de nouăzeci și cinci de cenți fiecare). cunoaște un mod mai ușor și mai bun de a face bani decât atât, publicul ar trebui să o cunoască. Stilul de portret afectat de acești realizatori de portrete ale armatei călătoare este cel cunoscut de profesie sub denumirea de melainotip, care este realizat prin procesul de colodion pe o placă de fier și apoi fixat cu lac de mărgele de chihlimbar.” 202
După cum sugerează primul dintre citatele de mai sus, tipurile de tablă au fost montate frecvent în cutii similare cu carcasele de dagherotip, dar de construcție mai ușoară. Cererea pentru cutii de dagherotip a încetat practic, dar odată cu venirea războiului și cu interesul tot mai mare pentru tipuri de tinichea și cu o renaștere a interesului pentru ambrotipuri, fabricarea de cutii a luat o nouă viață. În vara lui 1862, un stoc-[160]
Frunze dintr-un album tip tablă cu origine necunoscută. Paginile albumului măsoară 3 pe 3!4 inchi. Fiecare tintvpe este de aproximativ Yi hy 1 inch.
P ER KO'
('/hH'ffLt/e Vhtl· (/ üf/ali /Vafe.
Un portret de tip tintip bine realizat. (Din frontispiciul lui Trask Practicai Ferrotyper, 1872.)
House a primit o comandă pentru trei mii brut din aceste cazuri de la un singur operator.
Tipul de tablă a fost montat nu numai în cutii, ci și în plicuri de hârtie cu un decupaj prin care se putea vedea poza. În plus, deoarece a fost făcut și în dimensiunea cardului, a început să-și găsească drumul în albumul de familie. Ceva mai târziu, albumele mici pentru tipurile mici au fost introduse ca o noutate și au obținut un oarecare succes, dacă putem judeca după numărul încă existent.203
Cererea în creștere pentru această formă de fotografie a atras atenția altor producători și o serie de rivali atât ai lui Neff, cât și ai Griswold au intrat în competiție cu aceștia la începutul anilor șaizeci. Câteva dintre acestea, printre care Scovill Manufacturing Company, au fost mai bine finanțate și mai bine echipate pentru a produce plăcile de fier utilizate în procesul de tipărire, astfel încât au putut depăși conducerea timpurie a acestor doi pionieri în comerțul

lor. Neff a considerat concurența prea îndrăzneață și și-a vândut interesele în 1863, dar Griswold, așa cum am afirmat deja, a continuat să-și producă plăcile de ferotip până în 1867. „Ferrotipul” înlocuise complet termenul „melainotip”, care a dispărut până în acel moment. la limbul cuvintelor pierdute. 204
O utilizare ciudată la care s-au aplicat tipurile de tablă, dar care probabil nu a cauzat nicio cerere mare din partea producătorilor, a fost montarea unui tip de tablă al unei persoane decedate pe piatra funerară - și au fost de fapt acordate mai multe brevete pentru metodele de montare a acestor fotografii pe piatră. . Aceeași idee a fost folosită cu dagherotipurile cu câțiva ani mai devreme și, ocazional, va fi găsită o piatră funerară într-un cimitir de țară care poartă imaginea celui plecat care doarme sub gazon. Umbra a durat, dar originalul a dispărut!205
Tipurile au fost realizate într-o varietate de dimensiuni mult mai mare decât orice altă formă de fotografie a perioadei, variind de la miniaturi mici care puteau fi purtate pe un inel, până la dimensiunea întregii farfurii (6Y°2" x 8 Y-2") · Au fost adesea colorate manual, la fel ca ambrotipurile și dagherotipurile. În marea majoritate a cazurilor, imaginea este inversată de la dreapta la stânga ca în dagherotip, deși unii operatori mari au făcut o practică să facă fotografii neinversate.
Marile galerii metropolitane, de regulă, nu au condescendent [162] pentru a realiza această formă de portret, dar a crescut o clasă de operatori care au dezvoltat galerii care au făcut din tipul de tintip specialitatea lor. Această evoluție a venit, totuși, abia după război, deoarece fotograful care urmărește tabăra a fost probabil cel mai esențial factor în a face cunoscute tipurile de tintip în întreaga țară.
În aceste galerii mari și progresive de tip tablă, s-a dovedit o muncă destul de meritabilă. Dar tipul de tintip nu este egal cu un dagherotip bun, un ambrotip sau o imprimare pe hârtie. „Alburile” sunt de obicei gri, ceea ce conferă imaginii un aspect rece, plictisitor, iar gama de contraste nu este mare. De departe, cel mai satisfăcător dintre tipurile de tablă este cea realizată pe fier maro japonez – „de culoare ciocolată”, așa cum este s-a numit Maro este o culoare „caldă”, iar tipul de cositor rezultat, dacă este bine făcut, este mult mai plăcut decât cei din gri și negru. Tipul de colorat ciocolată a fost însă o introducere relativ târzie în acest domeniu, fiind brevetat pe 1 martie 1870, de HM Hedden din Newark, New Jersey.208 Trebuie precizat, de asemenea, că Griswold introdusese, încă din 1859, plăci tip tablă în aproape toate culorile imaginabile, dar la acea vreme acestea au creat puțin interes.
Nu numai că au fost făcute tipuri de tablă pe fier, dar și forme similare au apărut pe pânză uleioasă neagră, piele lacuită și hârtie și carton emailat. Acestea erau numite de obicei cu nume speciale, al căror număr este aproape o legiune; în multe cazuri diferiți operatori au dat nume diferite aceluiași lucru.
După cum am afirmat deja, a fost necesară o expunere pentru fiecare tip de cositor obținut. Acest lucru a fost în general valabil pentru operatorul rezident mai mic și itineranții care au apărut în număr mare după război. În unitățile mai mari, însă, prin folosirea a mai mult de un tub la o cameră, se putea obține mai multe tipuri de cositor la fiecare expunere, toate tuburile fiind deschise și închise deodată. Acesta a fost dispozitivul folosit de fotografi de carduri, dar a fost dus la extreme mai mari de către operatorul tip tintip, deoarece nu

producea negative care să poată fi multiplicate la infinit în imprimarea finită. În unele cazuri, artistul a folosit până la nouă tuburi pe un aparat de fotografiat și, prin dispozitivul de mișcare a plăcii pentru a aduce o porțiune nouă și neexpusă a plăcii după fiecare expunere, a putut produce până la treizeci și șase de imagini. pe o placă de dimensiuni întregi cu patru expuneri și patru mișcări ale plăcii. Placa, după [163]
dezvoltare și fixare, a fost apoi decupat în imagini individuale. Dacă se poate judeca după comentariul găsit în manualele perioadei, a fost nevoie, fără îndoială, de un operator agil pentru a manipula un astfel de dispozitiv. Din acest motiv, camera cu patru tuburi, care face până la șaisprezece tipuri de tablă pe o placă de un sfert, cu patru expuneri și patru mișcări ale plăcii în cameră, a fost probabil cea mai frecvent utilizată. Tipurile mici de tablă realizate în acest fel și montate într-un mic recipient de hârtie erau cunoscute sub denumirea de „gemuri" — a căror popularitate a fost enormă începând cu 1865. În 1872, de exemplu, o casă de aprovizionare din Cincinnati a primit la un transport două tone din aceste plăci pentru a fi vândute cu amănuntul operatorilor de pe teritoriul lor.207

Tintype timp de mulți ani a rămas o formă distinctă de fotografie americană. Se pare că a fost făcut într-o oarecare măsură în Anglia și Europa continentală, dar abia după mult timp a fost bine cunoscut în această țară. De exemplu, dr. Hermann Vogel, o autoritate germană în domeniul fotografiei, scrie până în 1873 că „ferotipul este un stil american specific" și că abia era cunoscut în țara sa?08

Expunerea necesară pentru un tip de tinichea a fost aceeași cu cea a unui ambrotip, deoarece, de fapt, ambii erau negativi sub-expusi—

Tipuri timpurii. Stânga, un tip de tablă realizat de Smith și Neff, ianuarie 1855: „Tom, băiatul de la Yellow Springs". Acum în Muzeul Național al Statelor Unite prin a cărui curtoazie este reprodus. Corect, o medalie de campanie din 1860. Micul tip de tinichea al lui Lincoln măsoară Yi! inch în diametru în original. (Cu amabilitatea regretatului Prof. FH Hodder, Universitatea din Kansas.) [164 J

probabil șase până la zece secunde a fost expunerea medie dată unei galerii. Instrucțiunile date într-un manual pentru realizarea unei expuneri sunt destul de interesante pentru a fi citate: „Puneți capacul pe obiectiv;

Dr. John Towler.
(Din o fotografie realizată la Geneva, NY, anul 1880; cu amabilitatea doamnei RL Slosson, East Aurora, NY)
[165]

ochiul șefului să fie îndreptat către un punct dat; retrageți lama de sticlă șlefuită; introduceți suportul farfurii; ridicați sau scoateți-i glisa. Atenţie! Unu doi trei patru cinci șase! (Pronunțat încet și deliberat în cât mai multe secunde, fie cu voce tare, fie în spirit.) Acoperiți lentila. Jos cu toboganul ușor dar cu fermitate. Retrage-ți suportul pentru farfurii și pe tine în camera întunecată și închide ușa." Ah, da! Asigurați-vă că închideți ușa - o precauție pe care mulți amatori au învățat-o doar printr-o experiență tristă.

Manualul din care am citat merită o mențiune specială deoarece a fost cel mai cunoscut din vremea sa. Se numea Raza de soare de argint și a fost scrisă de Dr. John Towler, care a fost „profesor de filozofie naturală; profesor de matematică și profesor interimar de limbi moderne, la Colegiul Hobart; profesor de chimie și farmacie și decan al instituției . Facultatea din Geneva Medical College și editor al Humphrey's Journal of Photography." În ciuda acestor îndatoriri

multitudine, profesorul Towler a găsit timp să scrie o serie de manuale despre fotografie, dintre care The Silver Sunbeam a fost cel mai bun. A fost și una bună, după cum poate arăta citatul pe care l-am dat. A fost detaliat, explicit și scris cu grație și a trecut prin aproximativ nouă ediții. În plus, a fost tradus în germană, franceză și spaniolă. O astfel de popularitate a fost deservită. Prima ediție a apărut la 15 decembrie 1863, iar de la această dată până la sfârșitul fotografiei cu colodion, a fost de departe cel mai cunoscut manual din această țară pentru amatori și profesioniști deopotrivă.208

©

CAPITOLUL ZECE

©

Stereoscopul

„Cred că nu există un salon în America unde să nu existe
un stereoscop.”—Dr. Hermann Vogei..

încă o altă MEMINIRE a vieții de familie a unei generații trecute era coșul care conținea vederi stereoscopice și stereoscopul, care, la fel ca albumul de familie, se găsea adesea pe masa centrală din salon. Privirea acestor „fotografii duble” trebuie să fi fost o ocupație la fel de reconfortantă pentru pretendentul stânjenit, precum au fost citirea albumului de familie. Avea, totuși, dezavantajul că nu permitea o apropiere atât de apropiată de persoana iubită precum o făcea răsfoirea. paginile albumului. Pe de altă parte, dacă pretendentul ar putea, pentru moment, să uite fata de lângă el, stereoscopul ar dezvălui o lume mult mai interesantă decât ar putea fi sugerată de orice album de familie. este surprinzător că aceste fotografii uimitoare și-au pierdut odinioară marea popularitate, deoarece stereograful, un nume inventat de Holmes, produce, atunci când este privit într-un instrument bun, un sentiment de realitate pe care nicio altă formă de imagine nu îl poate egala pe departe.

Probabil cea mai severă critică care poate fi făcută fotografiei unei scene este că aceasta distruge destul de complet simțul distanței. Primul plan, punctul de mijloc și fundalul sunt toate condensate într-un singur plan și, de obicei, mic. Materialele moderne aflate în mâinile adevăraților studenți ai artei pot depăși acest defect într-o oarecare măsură, dar în imprimeurile zilelor negative umede, defectul este prea evident. Plasat în stereoscop, eșecul de a portretiza vederea îndepărtată este îndepărtat magic și acolo se află în fața observatorului scena originală din spațiu; toate, în afară de culoare, există. În timp ce scriu, am în fața mea un stereograf, care poartă legenda „Nr. 852, Expediția lui Custer”. Este una dintr-o serie de astfel de stereografii realizate de WH Illingworth, un cunoscut fotograf din St. Paul, despre expediția lui Cus-ter în Black Hills din teritoriul Dakota în 1874. [I67 J

Stereografe „Broadway on a Rainy Day, In;Lantaneous View No. 213”, publicată de E. Anthony în 1859. Acesta este foarte asemănător cu cel descris de Holmes în Atlantic Monthly, care a fost numerotat 203. Diferența dintre cele două Jumătățile din imaginea Lhe pot fi văzute examinând clădirea Lhc situată pe marginea din stânga a fiecărei jumătăți.

imprimeurile maro sunt oarecum decolorate, ceea ce nu este surprinzător când ne amintim că acum au peste șaizeci de ani, dar detaliile sunt încă arătate destul de clar. Peste jumătate din fiecare imprimare este preluată cu prim-plan — un prim plan care aparent este o câmpie plană. Patru trenuri lungi de vagoane ale armatei se întind în depărtare, cu

călăreți împrăștiați ici și colo printre tren. La distanță extremă se întinde un lung șir uniform de dealuri. Arunc amprenta în stereoscop și o a treia dimensiune este adăugată în mod miraculos. Primul plan nu mai este o prerie plană – stau pe un deal care coboară brusc spre câmpia de dedesubt, pe care se deplasează trenul de vagoane. La picioarele mele, fiecare fir de iarbă, fiecare tulpină de buruiană, se ridică cu îndrăzneală în propria sa poziție. Mâna mea se leagănă ușor și se transmite iluzia mișcării – iarba ondula în briză. Pe măsură ce ochiul meu călătorește de-a lungul trenului acestei expediții echipate elaborat, fiecare vagon iese în evidență distinct, separat de vecinul său, fiecare călăreț este un om în spațiu și nu imaginea lui proiectată. În depărtare, dealurile lungi, netede și monotone ale tiparului plat sunt acum o serie de dealuri, care urcă treptat prin trei pante distincte în munți accidentați. A fost transformat dintr-o înregistrare a scenei în scena originală în sine. M-am uitat în urmă peste șaizeci de ani și pot simți că am trăit înainte de vremea mea pe acest larg și fără copaci [168]
câmpie, în soarele arzător al Dakota. Nu e de mirare că, în vremea lui, în timp ce se uita la alte scene cu ajutorul aceluiași dispozitiv, Oliver Wendell Holmes a strigat: „Este o frunză ruptă din cartea îngerului de înregistrare a lui Dumnezeu". 210
Să ne acordăm câteva momente pentru a urmări originea dispozitivului care proiectează astfel atât de ușor trecutul în prezent. Principiul vederii stereoscopice se bazează pe faptul că cei doi ochi văd imagini ușor diferite atunci când sunt îndreptați către un anumit obiect. Cititorul poate verifica cu ușurință acest fapt fixându-și privirea asupra unei scene date la o anumită distanță, cu ambii ochi deschiși și selectând un anumit obiect ca punct de referință. Dacă un ochi este închis, menținând privirea celui de-al doilea ochi în aceeași poziție, se vede un câmp vizual ușor diferit decât atunci când al doilea ochi este închis și primul deschis.
Cele două imagini ale ochilor sunt combinate în creier pentru a produce senzația de ușurare sau de perspectivă. Este, totuși, un fapt greu de crezut pentru cineva care a fost întotdeauna binecuvântat cu vederea în ambii ochi, deoarece la închiderea unui ochi percepțiile spațiului sunt încă evidente. Această apariție trebuie să se datoreze utilizării îndelungate a ambilor ochi, astfel încât educația asupra luminii și umbrelor variate și a relației sale cu obiectele din spațiu poate furniza lipsa de perspectivă, care lipsește în vederea monoculară neantrenată.
Este astfel evident, dacă s-au produs două desene ale unei scene date, o scenă așa cum este văzută de ochiul drept și cealaltă ca de către Blondin pe frânghia strânsă la Niagara (Anthony's Instantaneous View No. 125, 1859). [169 J
The Regatta, New York Harbour, 4 iulie 1859 (Anthony's Instantaneous View No. 19). Castelul William poate fi văzut în fundal. Este interesant de observat că data și numărul acestui fotoeraf servesc la stabilirea faptului că stereografele Anthony au fost realizate pentru prima dată și probabil vândute în vara anului 1859. Până în 1863 stereografele poartă amprenta „E. Anthony and Company"; după această dată „E. şi HT Anthony & Company". Toate cele trei stereografii (Anthonys jll9, jll25 și #213) sunt oferite de doamna Fannie Anthony Morriss, Washingtonville, NY
în stânga, senzația de relief sau de perspectivă ar putea fi produsă prin urmărirea ulterioară a celor două desene dacă s-ar putea concepe

un mecanism care să permită ochiului stâng să-și vadă doar desenul și ochiului drept doar celălalt.

Producerea unui astfel de dispozitiv a fost opera lui Wheatstone, un fizician englez, care a numit instrumentul stereoscop; adică un instrument pentru vizualizarea obiectelor din spațiu. Wheatstone și-a anunțat și și-a demonstrat pentru prima dată stereoscopul în 1838, cu doar un an înainte de anunțul lui Daguerre, Talbot și Herschel în fotografie. 211

Stereoscopul lui Wheatstone a fost primit cu surpriză și încântare în cercurile științifice ale zilei sale, dar nu a devenit imediat cunoscut pentru că, la momentul anunțării sale, toate imaginile vizualizate de stereoscop trebuiau executate manual. . Odată cu apariția fotografiei și dezvoltarea ei ulterioară, a urmat în mod firesc pregătirea de printuri fotografice potrivite pentru examinarea stereoscopică.

În timp ce pregătirea de printuri stereoscopice cu ajutorul aparatului de fotografiat s-a apropiat, fără îndoială, în urma anunțării diferitelor procese fotografice în 1839, popularitatea la nivel mondial

a stereografului nu a fost atins timp de mulți ani - de fapt, nu până când procesul umed a fost bine dezvoltat. Talbotipul, din cauza restricției de brevet, și dagherotipul, din cauza lipsei de duplicare extinsă a copiilor, deși folosit într-o oarecare măsură în acest scop, nu au făcut stereograful pe scară largă.

Procesul de albumen a fost mai adaptabil pentru producerea de stereografii, iar multe printuri din astfel de negative au fost realizate în acest scop, nu numai pe hârtie, ci pe sticlă în sine. Cu toate acestea, creșterea procesului de colodion, în unele dintre numeroasele sale modificări, a înlocuit curând producția extensivă a stereografului prin intermediul negativelor cu albumen.

În realizarea vederilor stereoscopice, o formă specială de cameră a fost concepută și utilizată pe scară largă. Camera stereoscopică a folosit două lentile care au fost plasate la aproximativ doi inci și jumătate una de cealaltă, pe același plan orizontal. Această distanță este distanța medie dintre ochii umani de la centru la centru. Fiecare obiectiv înregistrează imaginea văzută de un ochi, iar în acest scop, interiorul camerei a fost împărțit printr-o partiție subțire, care merge de la placa obiectivului la negativ. Camera stereoscopică este de fapt o cameră dublă. Aceleași rezultate ar putea fi obținute, desigur, utilizând de două ori o cameră obișnuită, schimbând poziția camerei la dreapta (sau la stânga) cu doi sau trei inci între expuneri. Acest lucru ar servi, totuși, numai dacă scena de fotografiat rămâne fixă, ceea ce este rareori adevărat, astfel încât expunerea simultană a ambelor compartimente ale camerei stereoscopice ar fi mult de preferată.

Când a fost folosit un proces negativ pentru producerea unui stereograf, amprentele de la negativul stereoscopic (un singur negativ a fost folosit în camera stereoscopică, de obicei 3 Vi! x 7 inci în dimensiune) au fost tăiate în două la linia de separare produsă de septul din cameră, iar amprenta din dreapta montată pe carton pe partea stângă a monturii și amprenta din stânga pe dreapta. Acest lucru este necesar, deoarece în timp ce în fiecare tipărire inversarea de la dreapta la stânga în negativ a fost corectată, cele două imagini în sine sunt inversate lateral. Adică, imaginea din partea dreaptă este în locul imaginii din partea stângă și invers și, în consecință, trebuie folosită metoda de montare descrisă mai sus. De asemenea, ar fi posibil să faceți corecția prin tăierea negativului în două,

[171]
Stânga, carcasă sLcrcoscope patentată de William Lloyd în 1856. Carcasa a servit atât ca vizualizator, cât și ca spațiu de stocare. Toate stereografele, cu excepția celei de examinat, au fost scoase din carcasă. Stereograful examinat ar putea fi introdus în oricare dintre fantele prezentate, pentru a asigura reglarea necesară a focalizării. Dacă ar fi examinat un stereograf transparent, ar putea fi deschisă o ușă din spatele instrumentului. Frederick Langenheim era evident interesat de acest instrument „deoarece numele lui apare ca martor al semnăturii lui Lloyd. Dreapta, carcasă pentru stereoscop patentată de Alexander Beckers din New York, 1859. Deținea de la 12 la 300 de stereografii montate pe lame care puteau fi mutate în vedere prin rotirea butonului afișat pe partea laterală a instrumentului. (Ambele extrase din specificațiile originale ale brevetului de Harriet Bingham, 1937.)
ЯНнИНмЩНЯиМННИНнИпиииИиНИНИННнЯИнИЯиимННВИННИЯИИИмбннИI
Un alt instrument patentat, condus tot de William Lloyd, 1859. Doi observatori au putut vedea două stereografii diferite în același timp prin ocularele prezentate și oa doua pereche pe partea opusă. Butonul din lateral a fost folosit pentru a aduce noi stereografii la locul lor. Sertarul de sub instrument a fost folosit pentru depozitarea fotografiilor. (Desen din specificațiile originale ale brevetului de Harriet Bingham, 1937.)
transpunând jumătățile divizate și apoi imprimând pe o singură coală de hârtie sensibilizată. În ultimul caz, imprimeurile montate sunt continue; când se utilizează prima metodă există două imprimări separate. Menționez acest fapt deoarece uneori este util în identificarea unui stereograf necunoscut, pentru că fiecare operator avea propriul stil de imprimare și de montare a imprimărilor stereoscopice finite.
O examinare atentă a unui stereograf finit va arăta cititorului că cele două amprente nu sunt identice — lipsa identității este mai evidentă de-a lungul marginilor din dreapta și din stânga fiecărei imprimări, amprenta din partea dreaptă arătând un câmp ceva mai mare la dreapta (pe măsură ce scena este înfruntă) iar mâna stângă imprimă un câmp vizual mai mare spre stânga.
Vizualizările stereoscopice produse de aparatul de fotografiat au fost introduse comercial în această țară de către Frații Langenheim din Philadelphia, în 1850. Primele încercări ale acestora de a produce acest tip de foto-[173 J
tografele au fost realizate din negative de albumen și imprimate pe sticlă, care a fost, de asemenea, acoperită cu albumen. Se va aminti că ei numeau astfel de imprimeuri „hialotipuri” și că aceste amprente erau folosite nu numai ca stereografii, ci și ca diapozitive pentru lanterna magică.
Eforturile lor timpurii de a introduce aceste stereografe din sticlă nu au avut un succes deosebit, dar odată cu apariția colodionului, au rezultat imagini mai permanente și eforturile lor au fost răsplătite cu vânzări în creștere.
Aceste încercări timpurii ale familiei Langenheim și produsele lor timpurii merită mai mult decât o atenție trecătoare, deoarece au fost precursorii stereografelor, care au apărut în majoritatea caselor de pe continentul american cândva în anii cincizeci, șaizeci și șaptezeci.
În perioada 1854 și 1855, familia Langenheim a început să-și dezvolte interesul pentru vederile stereoscopice. Frederick Langenheim, cumnat, de altfel, al lui Voigtlander din Viena, celebrul producător de lentile

și echipamente fotografice, a trimis copii ale vederilor sale stereoscopice lui Snelling, editorul Revistei Photographic and Fine Art Journal. Snelling le-a recunoscut și a declarat că sunt cele mai frumoase vederi stereoscopice pe care le-a văzut vreodată. El a comentat, în continuare, că, deși astfel de imagini stereoscopice nu au primit atenția pe care o meritau, ele erau în creștere în popularitate. „Găsim, printre cei care apreciază cel mai bine arta, că stereoscopul creează, în prezent, mai multă investigație decât orice altă ramură a fotografiei și că portretele adaptate stereoscopului devin rapid populare."

Snelling a publicat, în același timp, o scrisoare a lui Langen-heim, care este importantă pentru a arăta popularitatea relativă a unor astfel de fotografii în țară și în străinătate.

Philadelphia, Pennsylvania, 19 septembrie 1854

HH Snelling, Esq.

Stimate domn:

Un articol din ultimul număr al valorosului tău jurnal, care contam, de altfel, o anunț foarte măgulitor despre părerile mele stereoscopice despre sticlă, mă face să sper că vei avea amabilitatea de a accepta puținele mostre pe care mi-am luat libertatea de a le transmite astăzi. , prin bunăvoința domnilor frați Meade.

Marea încurajare pe care a găsit-o acest tip special de imagini [174] în Europa, m-a determinat să le produc și aici, încrezător că publicul american va patrona această ramură a artei fotografice, într-un grad similar cu publicul european, de îndată ce rezultatele le vor fi prezentate într-o formă prezentabilă și la preturi rezonabile. Până în prezent, toate tablourile stereoscopice din sticlă au fost importate din Europa și în principal din Franța; dacă pozele mele se vor compara favorabil cu ele, le las pe cei capabili să-și formeze o judecată pentru ei înșiși, și în special pe „artiştilor care folosesc Creionul Luminii".

Este un fapt singular că imaginile stereoscopice, în general, au fost produse de artiștii noștri fotografi și au fost solicitate de publicul american în cantități foarte mici, comparativ cu ceea ce se face în ele în Europa și mult mai puțin decât frumusețea deosebită a imaginilor stereoscopice pare să justifice. Din câte pot să judec, vina este în principal a artiștilor noștri operatori. Ei nu au acordat atenția subiectului pe care îl merită din belșug și o investigație mai bună, cred, ar putea încă să procure, pentru imaginile stereoscopice, acea apreciere pe care o au aici în altă parte.

F. Langenheim.

În anul următor (1855), Langenheim a interesat un grup de oameni de afaceri din Philadelphia să finanțeze o expediție fotografică extinsă cu scopul de a asigura o colecție de vederi reprezentative americane, care să fie reproduse sub formă de stereografii pe sticlă, hârtie porcelainată și albumenizată; cele din hârtie, după cum era de așteptat, fiind considerabil mai ieftine decât cele din sticlă sau porțelan. Vederile au fost asigurate de soții Langenheim într-o călătorie care a început la Philadelphia și a urmat traseul de sud a căii ferate Reading, Cata-wissa, Williamsport și Elmira până la Cascada Niagara. În plus, au existat „douăsprezece vederi foarte interesante ale peisajului din regiunile carbonifere, lângă Pottsville, pe calea ferată Mine Hill". Este regretabil că aceste puncte de vedere nu sunt acum disponibile. Sachse, în urmă cu aproape patruzeci de ani, a făcut o căutare extinsă, dar fără succes, iar întrebările adresate multor dintre muzeele de vârf din Philadelphia, New York și Washington, nu au

fost Foarte probabil, într-o mansardă din Philadelphia se află un set complet de aceste stereografii Langenheim, prima din seria aproape nenumărată de vederi americane în formă stereoscopică, care au instruit, amuzat și amăgit multe generații de cetățeni americani. Pentru următoarea jumătate de duzină de ani, familia Langenheim și-a dedicat atenția specialității de a face vederi stereografice care, fie-
[175]
Carcasa combinată de dagherotip și stereoscop al lui Mascher, patentată în 1853. (Cu amabilitatea domnișoarei Minnie Moodie, Muzeul Spooner-Thayer, Universitatea din Kansas.)
cauza eforturilor lor, a devenit din ce în ce mai populară pe măsură ce deceniul a avansat. Ei au jucat un rol esențial în formarea American Stereoscopic Company, de mulți ani unul dintre marii producători ai acestei forme de fotografie. La izbucnirea Războiului Civil, familia Langenheim și-a vândut interesele în această preocupare și și-au dedicat restul vieții de afaceri producției de diapozitive cu felinare magice, care, în mod curios, erau numite diapozitive stereopticon. Ca urmare a acestui termen, cele două forme de fotografii sunt frecvent confundate. Stereografele sunt imprimeuri plate, opace, vizualizate în stereoscop - diapozitivele stereoscopice sunt amprente fotografice pe sticlă (numite din punct de vedere tehnic „transparente”), care pot fi plasate în lanterna magică sau, așa cum se numește acum, „lanterna de proiecție” și un en-[176]
imagine mărită a diapozitivului aruncat pe un ecran. Cu toate acestea, familiei Langen-heim, nenumărate familii americane sunt datoare pentru introducerea ambelor forme de divertisment.212
Fotografii întreprinzători s-au grăbit să urmeze exemplul familiei Langenheim în prezentarea stereografului patronilor lor. Astfel, Hesler, principalul fotograf din Chicago, care a mers în est în vara lui 1854 pentru a primi instrucțiuni în moda rapidă a procesului umed, a văzut, fără îndoială, o parte din lucrările familiei Langenheim, pentru acea toamnă a avut un stereoscop și vederi stereoscopice la expoziție. la cel de-al șaptelea târg anual al Institutului de Mecanică din Chicago, iar un ziar local a considerat că expoziția este suficient de valoroasă pentru a o descrie pentru cititorii săi:
„Domnul Hesler expune o nouă ramură a artei sale – Stereoscopul. Sunt realizate două imagini, fiecare fiind omologul celuilalt, care sunt plasate într-o carcasă și vizualizate prin lentile, care o însoțesc. Prin această metodă, o fotografie este văzut de un ochi și al doilea de celălalt, totuși cei doi se îmbină în viziune și formează o imagine mai perfectă decât se poate forma prin alte metode cunoscute.Se pare că iese în evidență din farfurie și posedă plenitudinea realității.Toți cei care vizitați Târgul ar trebui să examineze Stereoscopul.” 213
Discuția asupra stereografelor de până acum l-ar putea face pe cititor să creadă că dagherotipurile nu au fost niciodată folosite stereoscopic. De fapt, acestea erau atât de folosite și erau bine cunoscute înainte de stereografele din hârtie și sticlă. Conducătorii acestei țări, în adaptarea dagherotipului la scopuri stereoscopice, au fost JF Mascher din Philadelphia și Southworth și Hawes din Boston. Mascher a brevetat pe 8 martie 1853 o carcasă ingenioasă de dagherotip care, la deschidere, a desfășurat un mic panou purtând două lentile. Vizavi de aceste lentile au fost amplasate cele două dagherotipuri care au fost luate stereoscopic, apoi montate în carcasă. Carcasa a fost astfel suportul și stereoscopul pentru dagherotipuri, așa cum se vede în ilustrația de pe pagina opusă. Mascher a conceput un aranjament similar care s-a pliat într-un mic medalion. Aceste cazuri

stereoscopice au devenit destul de bine cunoscute după inventarea lor, dar cele pe care le-am examinat nu sunt deosebit de izbitoare în producerea efectului stereoscopic; din câte ştiu eu erau folosite numai pentru portrete.214
[177]
Tipul de stereoscop cel mai popular înainte de inventarea formei Holmes. Coleman Sellers (dintr-o fotografie făcută de sine din 1859 sau 1860; curteasv doamna Horace W. Sel-lers, Ardmore, Pa.).
Contribuția lui Southworth și Hawes în acest domeniu a fost construirea unui „stereoscop mare de salon” care expunea o serie de imagini stereoscopice. Dispozitivul aducea automat noi imagini pentru examinare atunci când observatorul dorea o schimbare. Tot ce trebuia să facă spectatorul era să rotească o manivelă pe partea laterală a instrumentului. Era într-adevăr o piesă mare și complexă de mașină și, prin urmare, era foarte scumpă. Southworth și Hawes aveau unul dintre aceste dispozitive în camera de recepție a galeriei lor Daguerrean din Boston, pentru divertismentul clienților lor.
Imaginile erau dagherotipuri cu plăci întregi, iar o persoană stătea confortabil în fața ei și, rotind mânerul, putea aduce o nouă imagine cu cea mai mare ușurință. A fost o reclamă splendidă și a atras mulțimi mari la „salonul” lor. 215
Dar, așa cum am spus deja, introducerea procesului umed, prin eforturile Langenheim, a făcut în cele din urmă popularitatea stereografului. Deși familia Langenheim și-a început prima afacere comercială extinsă în acest domeniu în 1854, creșterea popularității a fost relativ lentă, dar a crescut treptat. În galerii, tendința timpurie, la introducerea fotografiilor pe hârtie, a fost de a face printuri din ce în ce mai mari. Cea mai mare parte a comerțului cu galerii, când tipăriturile pe hârtie au intrat în vogă, era pentru portrete de dimensiune întreagă (6V2" x 8V2"), dar imperialii, o dimensiune și mai mare, au obținut o oarecare popularitate în 1857 și 1858 și au fost urmați. la rândul său, se va aminti, de portretele încă mai mari în mărime naturală. Volumul total de
[178]
Stânga, stereoscopul original conceput de Holmes în 1859. Dreapta, instrumentul modificat și fabricat pentru prima dată de Bates of Boston. (Din gravuri în lemn copiate din fotografii, în Philadelphia Photographer, ianuarie 1869.)
Oliver Wendell Holmes. (După tipărirea din McClure's Magazine, noiembrie 1896, dintr-un dagherotip original realizat de Josiah J. Hawes din Boston, aproximativ 1855.)
această afacere, realizată prin procesul de colodion, a crescut rapid până la sfârșitul anilor cincizeci. Acest impuls s-a datorat modului ambrotipului din 1856 și 1857 și popularității în creștere a stereografului. Interesul pentru aceste vederi stereoscopice a devenit din ce în ce mai răspândit în 1858 și 1859, așa cum o demonstrează comentariile ocazionale din jurnalele fotografice ale perioadei. Seely, din [179 J
American Journal of Photography, remarcă la începutul anului 1858 că „stereoscoapele intră în sfârșit în vogă la noi”, iar un corespondent al Humphrey's Journal, care locuiește în Atlanta, scrie editorul acestui jurnal în 1859, „Stereoscopul este tocmai acum. a început să fie popular în Georgia, nefiind introdus în general până în acest sezon.” 216
Primul dintre articolele scrise de Oliver Wendell Holmes despre fotografie, a apărut în iunie 1859, în Atlantic Monthly, și a ajutat la

popularizarea rapidă a fotografiei. Acest articol, al cărui titlu era „Stereoscopul și stereograful”, a trecut în revistă pe scurt istoria și metoda de obținere a dagherotipurilor, fotografiilor (adică, amprente pe hârtie prin procesul de colodion) și a stereoscopului, apoi a continuat prin descrierea unor date reale. stereografii și comentând ideile pe care le-au sugerat lui Holmes. Cele mai multe stereografii pe care Holmes le menționează în acest articol sunt cu scene străine, deși el se referă la o vedere a „Shanties of Pike's Peak”, care arată că fotograful american împingea de fapt la frontieră. Holmes oferă cititorului, de asemenea, sfaturi privind selecția subiectelor pentru o bibliotecă stereoscopică, comparând meritele relative ale stereografelor din sticlă și hârtie: „Douăzeci și cinci de lame de sticlă bine inspectate într-o lumină puternică, sunt bune pentru o durere de cap”.
Holmes a recomandat în continuare înființarea de biblioteci stereografice naționale sau orașe. „Acum propunem în mod distinct crearea unei biblioteci stereografice cuprinzătoare și sistematice, în care toți oamenii pot găsi formele speciale pe care doresc să le vadă în mod deosebit ca artiști, sau ca savanți, sau ca mecanici sau în orice altă calitate. muncitorul a călătorit prin țară cu vederi stereografice ale mobilierului, arătând modelul angajatorului său în acest fel și preia comenzi pentru ele. Acesta este un simplu indiciu despre ceea ce urmează în curând."
Din câte am putut stabili, propunerea lui Holmes nu a fost niciodată adoptată. Multe biblioteci publice aveau vizualizări stereografice în cantități considerabile, dar, pe măsură ce au devenit ponosite și uzate cu utilizarea continuă, au fost aruncate. Mai mult, au fost rareori catalogate.
Este extrem de regretabil că sugestia lui Holmes nu a fost [180] „ urmărit cu atenție și pe larg, pentru că dacă s-ar fi făcut acest lucru, multe astfel de opinii ar fi încă existente și o înregistrare picturală autentică a acestei țări din 1859 până în epoca reproducerii prin facsimil ar fi fost ușor disponibilă. Valoarea istorică a stereografelor a fost aproape complet trecută cu vederea.
Merită comentată și o profeție făcută de Holmes în articolul menționat mai sus, mai ales când se amintește că națiunea americană, la momentul publicării articolului, se afla în pragul războiului civil. „Următorul război european ne va trimite stereografii ale bătăliilor. Se afirmă că o scobici care se sparg pot fi fotografiate. Poate că timpul este aproape când un fulger de lumină, la fel de brusc și scurt ca cel al fulgerului, care arată o roată care se învârte în picioare. totuși, va păstra chiar momentul șocului de contact al armatelor puternice care se adună și acum.”
Holmes a urmat acest eseu cu un al doilea, tot în Atlantic, „Sun-Painting and Sun-Sculpture; with a Stereoscopic Trip Across Atlantic.” Acest eseu a fost publicat doi ani mai târziu (1861) și, ca și primul, prezintă un interes și o importanță considerabilă în istoria care este prezentată aici.
Cea mai importantă caracteristică a celui de-al doilea eseu, din punctul nostru de vedere, este că conține mențiunea unui stereoscop simplu pentru examinarea stereografiilor. Acest stereoscop este, în cele mai multe privințe, cel familiar tuturor celor care au văzut vreodată un astfel de instrument: o placă ușoară, portabilă, care poartă două lentile și un braț proiectant care, la rândul său, poartă o mică traversă pe care stereograful. pentru a fi examinat este așezat și dedesubt un mic mâner de lemn, cu care întregul instrument este purtat

până în ochii privitorului. Prin urmare, lui Holmes îi revine meritul de a modifica stereoscopul în forma sa actuală.
Formele anterioare ale stereoscopului, în general, erau mai voluminoase, mai incomod de manevrat și mai scumpe decât cele concepute de Holmes, astfel încât, fără îndoială, contribuția sa a contribuit și mai mult la popularitatea tot mai mare a stereoscopului. Holmes nu a brevetat modificarea sa, nici producătorul care a construit primul stereoscop al designului lui Holmes. Creatorul, Joseph L. Bates, a contribuit într-adevăr cu o altă modificare care poate fi recunoscută în stereoscopul modern - purtătorul de alunecare și metoda de ținere a imaginii[181]
DECUPAȚI ASTA
SI UITĂ-TE LA TT
XЯ YOVR STEREOSCOP.
Il will appet.rua pyranld flvo liehae bi(b The leti.r1 wlllaUod perpeod^ttlarly.-and uch Ьля м incb tr.ck ot tbo prf'Udllln mott ranartablo oi>ikaJ illumoo.
\ 'Áempeoiaiog 'DKONIMV Ή M \xA TIVX3Ц Ç зтvвзтон^ xy OS O \=”? „NSW
1ŃHNIHÍ SO
STIVHXUOd
lu
UNIC
AGENT PENTRU State pentru t ALBUM FOTOGRAFIC
PENTRU PORTRETE DE CARTE,
'Avmrvoia 109 'AMOHIMV 'I, ha tivhzi u ztvzitond\ xy 4 'T'NIWXNSNIWSSO,
S1IVH.LHOJ enve
UNIC
AGENT PENTRU THS Statele pentru
ALBUM FOTOGRAFIC
PORTRETE DE CARTE ZFOR,'^'
PENTRU SARBATORI
WE RAVE tocmai am primit
Un nou și cel mai &q^w.ite AllSOrtment.
Crema de la Loodoo și Farts merkels, luată cu grit de grijă de unul dintre noi.
Webave aleu.iusl a publicat despre
5W New View· a lui Am.erlean Seanary.
t/ti more ¡ostruttivo aod «ol.CrUlniog j>rlcSCot un be ¡11ai;iocd tbao
UN STEREOSCOP ȘI VlEWS.
PatWj at a dista вar, de remûlini: FS.SlO. .1 S. l20or 2>beu bave tbe wonb ofit st"ot de oPrcu. betefutiy Md 'larraoud to ple^e.
0.lalugua senr oo recctptof atarnp.
245 B. ANTHONY, $0! Broadway,
Gravură în lemn a stabilimentului lui Edward Anthony de pe Broadway (din Hum·phrey's Journal, 1860).
O reclama lui Anthony în Leslie's Illustrateti Weekly, 1860.
tură. Evoluția stereoscopului în forma sa actuală poate fi urmărită în sensul ilustrațiilor găsite în paginile anterioare.217
Cât de serios și-a luat Holmes studiul stereografiilor poate fi judecat din următorul paragraf, care apare în al doilea eseu:
„Am avut o vedere stereoscopică făcută de domnul Soule din fereastra salonului nostru, cu vedere la orașul Cambridge, cu râul și podul în prim plan. Acum, plasând această vedere în stereoscop și privind cu ochiul stâng la imaginea stereografică din dreapta, în timp ce cea dreaptă

The Great Central Sanitary Fair, Philadelphia, iunie 1864 (fotografie de R. Newell, un amator: oprire în centimetri și expunere de 5 minute într-o zi senină”). Viteza foarte mică a
placa umedă este arătată clar de această ilustrație. Observați „fantomele” unui număr de persoane care și-au schimbat poziția în timp ce placa era expusă.
Ochiul a privit peisajul natural, prin fereastra de unde se făcea priveliștea, nu a fost greu deci să ajusteze priveliștile fotografice și reale că una se suprapuneau pe cealaltă, iar apoi s-a arătat că cele două coincid aproape exact în toate dimensiunile lor. "
[183]
Această afirmație explică și mai mult popularitatea stereografului și iluzia sa că observatorul avea de fapt în fața lui scena originală - scena originală în toate, în afară de culoare și mișcare. Este interesant de observat că tocmai cu stereograful a fost încercată pentru prima dată iluzia mișcării, care a rezultat în cinematografia modernă. Acest punct are o importanță considerabilă în istoria noastră și va fi discutat ulterior mai în detaliu, dar mi se pare oportun să-l menționăm aici, mai ales că industria cinematografică a reușit în ultimii ani să producă o reproducere acceptabilă a scenelor în culoare naturală. Este surprinzător că, chiar și cu forțele uriașe financiare, tehnice și științifice aflate la comanda acestei industrii, abia a început încercările de a reproduce forma în spațiu pe ecranul de argint.
Amploarea comerțului cu vizualizări stereoscopice este dificil de estimat și, în timpul popularității lor timpurii, avem puține pe care să ne bazăm astfel de estimări. Holmes a spus în 1861 că a examinat „poate o sută de mii de stereografii”; foarte probabil, numărul mai mare dintre acestea erau de origine străină. Cei mai mari doi producători de vederi străine la acest moment erau London Stereoscopic Company și Ferrier, în Paris.The London Stereoscopic Company a vândut aproape un milion de astfel de vizualizări în 1862, iar concernul francez a fost probabil la fel de activ.218 În această țară, American Stereoscopic Company formată din Langenheim a fost primul mare producător, dar organizația comercială care a avut în cele din urmă cel mai mare comerț în această afacere a fost E. și HT Anthony and Company. Această firmă întreprinzătoare nu numai că a importat stereografii în cantități mari, dar și-a dedicat o mare parte din unitatea sa tipăririi unor astfel de fotografii din negative originale. Negativele au fost asigurate prin cumpărare de la fotografi itineranți, amatori și profesioniști, trimiși în special de firmă, pentru a asigura vederi de o anumită natură, pe tot continentul american. Am menționat deja vizita lui Holmes la locul de afaceri Anthony și descrierea acesteia, care a fost publicată în al treilea dintre articolele Holmes în Atlantic Monthly.
Am văzut că stereograful a atins o popularitate considerabilă până în 1859, depășind cu mult ca număr orice altă formă de fotografie pe hârtie. Acest lucru, se va observa, a fost înainte de utilizarea cartelor de vizită și de moftul uluitor pe care îl producea introducerea lor. [184 J
Momentul cardurilor și-a avut, desigur, efectul asupra popularității stereografului. De fapt, pentru o vreme, stereograful a fost total eclipsat, dar era prea frumos pentru a deveni cu totul învechit. După ce a fost depășită vârful modei cărților, stereografele și-au făcut apariția din nou în număr mare. În 1867, de exemplu, printre alte știri de interes pentru profesie, găsim declarația „Comerțul Stereograf al

familiei Anthony reînvie”. 219 Stereograful american are astfel cea mai lungă istorie a oricărei forme de fotografie. Introducerea unor varietăți noi și populare de alte fotografii ar provoca temporar o scădere a vânzărilor stereografului, dar de îndată ce noul mod a trecut, stereograful omniprezent a reluat tenorul uniform al modului său de lider în comerț. După cum a arătat relatarea noastră, fotografiile stereoscopice au fost realizate la începutul anilor cincizeci și în fiecare deceniu următor până în prezent. Stereografiile au fost realizate prin toate procedeele fotografice: talbotip, negative cu albumen, dagherotip, colodion umed și uscat și, eventual, prin placa sau pelicula uscată de gelatină - o înregistrare remarcabilă. Ar fi total imposibil de urmărit influența acestor stereografii în milioane de case americane și pe o perioadă de optzeci de ani!
[185]
©
CAPITOLUL XI
O
„Boston ca Vulturul și Sălbaticul
Gâscă vezi"
cele trei capitole anterioare au urmărit istoria în această țară a fotografiei cu carduri, a tipului de tablă și a stereografului. Alte evenimente de interes în lumea fotografică au avut loc și în deceniul 1856-1866. În această perioadă, fotograful amator și-a făcut apariția pentru prima dată în orice număr, iar Războiul Civil a fost înregistrat de cameră. Aceste evenimente sunt de o importanță suficientă pentru a dedica capitole separate descrierii lor, dar pe lângă aceste evenimente majore, câteva altele merită atenția noastră. Una dintre acestea a fost prima încercare reușită de a realiza vederi aeriene în această țară. Aceste vederi au fost făcute la 13 octombrie 1860 și au fost rezultatul efortului comun al lui Samuel A. King of Providence și JW Black, un cunoscut fotograf din Boston. O încercare anterioară fusese făcută de Black și King în Providence, cei doi făcând o ascensiune într-un balon legat, „Regina Aerului”. Încercarea a eșuat, deoarece a devenit atât de înnorat după ascensiune încât nu s-au putut asigura fotografii. A doua încercare a fost făcută câteva săptămâni mai târziu, într-o zi senină, la Boston. „Reginei aerului” i sa permis să se ridice la 1200 de picioare deasupra oraș și acolo ținut de un cablu. Black, care, desigur, a fost fotograful (Regele navigatorului), a făcut opt expuneri, dintre care doar una a produs o imagine reușită. Dificultățile în care a lucrat, însă, trebuie amintite. El folosea farfurii umede și, în consecință, trebuia să le pregătească în balon înainte de fiecare expunere. Balonul, deși legat, era în mișcare constantă, fapt care a făcut procesul și mai dificil, mai ales când se amintește viteza lentă a materialelor sale. După ce au făcut opt negative, au coborât, au luat mai multe provizii, au scos cablul și au urcat din nou în balonul liber, scopul lor fiind să obțină vederi nu numai ale Bostonului, ci și ale țării înconjurătoare.
[186]
Aici au întâmpinat o dificultate deosebită care a făcut imposibilă asigurarea altor fotografii. Gazul (hidrogenul) s-a extins pe măsură ce se ridicau și, pe măsură ce gâtul balonului era deschis, gazul curgea în jos peste echipamentul lor. Fiecare farfurie, la fel de repede cu cât a fost pregătită, s-a întunecat din cauza acțiunii gazului asupra ei, așa că au renunțat la experimentele lor fotografice și și-au permis să se bucure de noutatea călătoriei lor. S-au trezit câteva ore și au călătorit vreo treizeci de mile. Au coborât în siguranță într-un pâlc

de tufișuri înalte din orășelul Marshfield (Massachusetts), care se afla la doar o milă de ocean!
Singurul lor efort de succes, totuși, a fost foarte admirat și, în mod natural, au primit o publicitate considerabilă în ziar ca rezultat al acestei imagini inedite. Boston Journal a descris tipărirea finalizată ca incluzând „zona delimitată de Strada Brattle la nord, portul la est, Strada Summer la sud și Strada Park la vest, formând o imagine în același timp nouă și pitorească a întregului. partea de afaceri a orașului. Impresia este similară cu cea experimentată de aeronauții înșiși."
King, deși, fără îndoială, era mulțumit de publicitate, și-a dat seama că experimentul său cu Black avea o semnificație mult mai mare decât cea a noutății. „Acesta", spune el, „este doar precursorul, fără îndoială, a numeroaselor alte experimente, căci nimeni nu poate privi aceste imagini obținute cu ajutorul balonului, fără să fie convins că a sosit momentul când ceea ce a fost folosit. căci distracția publică poate fi făcută pentru a servi unui scop practic."
Oliver Wendell Holmes a comentat, de asemenea, în mod similar, această fotografie, despre care a spus că arată „Boston, așa cum o văd vulturul și gâsca sălbatică. Ca primă încercare, este, în general, un succes remarcabil; dar cel mai mare succes interesul este să arătăm ceea ce putem spera să vedem realizat în aceeași direcție." 220
Așa a fost începutul grosier al fotografiei aeriene în țara noastră. Comparați-l cu o epocă în care abia trece o zi în care cotidianul nu prezintă cititorilor săi o asemenea fotografie făcută posibil la sute de kilometri distanță și trimisă prin sârmă în toată lumea.
Anul 1860 a fost unul remarcabil pentru fotografia americană — fotografia cu card a început, iar tipul de tablă a crescut la populație.[187]
Laritate la alegerile prezidențiale din acel an, s-a făcut prima vedere aeriană și, în plus, ambasada Japoniei a sosit în America, Prințul de Wales a vizitat această țară, iar Great Eastern a acostat la New York. Toate aceste evenimente au creat o mulțime de muncă pentru fotografi întreprinzători.
Ambasada Japoniei a fost privită cu un interes considerabil de către public, deoarece Japonia de mulți ani a fost închisă lumii exterioare. În 1854, ca urmare a Tratatului comodorului Peary, com-
„Boston, așa cum văd Vulturul și Gâsca Sălbatică". Prima vedere aeriană realizată în această țară (13 octombrie 1860) de King și Black. (Tipărește acest istoric din negativul original aflat în posesia lui WN Jennings, Rose Valley, Pa.)
[188 J
s-au stabilit mereiai relaţii cu Statele Unite. Tratatul nu a devenit o etualitate până în 1859, iar în anul următor prima ambasadă a fost trimisă din Japonia în această țară. Publicul aștepta cu nerăbdare să-i vadă pe acești bărbați ai Orientului, iar cei care nu-i puteau vedea și-au dorit pozele. Drept urmare, spune un contemporan, „Ambasada Japoniei a fost fotografiată de la San Francisco la New York. În Broadway, ambasada va rula o sută de camere. Abia există un oraș în Statele Unite în care cineva dintre ei nu puteau fi recunoscuți și numiți după numele lui drept". 221
Aceste suporturi de aparate de fotografiat, însă, nu erau compuse din instrumentele cameramanilor omniprezent din ziare, fie să ne amintim, deoarece ziarele nu erau atunci ilustrate, ci din camerele fotografilor profesioniști, care asigurau negativele de pe care erau fotografiile de card și alte fotografii. făcute spre vânzare.

Fiecare vizită a Marelui Orient, cea mai mare navă cu aburi a epocii, a fost de asemenea prilej de muncă pentru fotografi. Dar punctul culminant al acestui an plin de evenimente trebuie să fi fost vizita prințului de Wales, prințul care mai târziu a devenit Edward al VII-lea. Pentru o țară democratică am fost întotdeauna deosebit de conștienți și curioși de regalitate – o curiozitate care a fost deosebit de virulentă la mijlocul secolului al XIX-lea, deoarece existau puține dintre metodele moderne de a satisface această trăsătură a caracterului american. Oriunde mergea Prințul, la sosirea sa, a fost întâmpinat de mulțimi aproape incredibil de mari. O astfel de situație a fost cu totul pe placul fotografului, care s-a pregătit să culeagă o recoltă. Cu toate acestea, trebuie să fi fost dificil, cu mulțimea uriașă, să se asigure o locație favorabilă pentru funcționare, dar unii au reușit. Brady, din New York, a fost însă cel mai norocos dintre toți, pentru că prințul și grupul său au vizitat de fapt galeria lui pentru a-și face portretele. Brady l-a întrebat pe unul dintre membrii prinților de ce a fost singurul astfel selectat. „Nu ești tu domnul Brady", a fost răspunsul, „care a câștigat premiul acum nouă ani la Londra? Îți datorezi ție. Aveam locul tău de afaceri jos în caietele noastre înainte de a începe."

Norocul lui Brady a fost un stimulent pentru Gurney, cel mai mare al său [189]

Ambasada Japoniei (fotografie de Brady, 1860;
prin amabilitatea Signal Corps, SUA).

concurent, să facă eforturi în aceeași direcție. Cât de bine a reușit este evident din următoarele comentarii iluminatoare:

„Există o luptă uriașă între Brady și Gurney în ceea ce privește cine va avea onoarea de a fi fotograf al regalității. Brady și-a gestionat bine cărțile. Nu a făcut nicio pregătire pentru a asigura „Guelful Tineret" de îndată ce a fost sfătuit. de vizita intenționată – om modest – nu el. Și cât de imens de surprins a fost când Prințul l-a trimis după el și doar și-a indicat intenția de a vizita „splendida galerie a lui Brady", ale cărei laude ocupaseră coloanele din ziarele orașului nostru. Cât de norocos că Prințul ar fi trebuit să-l aleagă dintre toți ceilalți; mai ales când nu avusese nici cea mai mică idee că este atât de distins! Dar Brady este evident un om norocos; el știe cum să-și aranjeze pânzele - Brady are! A reușit admirabil cu Alteța Sa Regală – a făcut niște poze splendide ale Prințului și ale suitei și a ieșit cu brio.

„Presupunem că averea lui s-a făcut acum. Bineînțeles că „Upper-Tendom" va trebui să viziteze Brady's. Bineînțeles, „aristocrația Cod-pești" nu va merge altundeva pentru a obține fotografii cu micii Tom-Cods. Nimic decât un adevărat „Brady" va răspunde de acum înainte pentru setul de parvenu care nu a putut face o podea suficient de puternică pentru a susține Partidul Regal atunci când erau angajați în exercițiile lor terpsichoriene.

„Unde au fost Gurney în tot acest timp, și Fredricks și mulți alții? Desigur, nu toți au putut avea norocul lui Brady. Credem că Gurney a mers la Boston și a primit câteva negative excelente de la Partidul Regal. Și acum cei doi rivali pentru că favoarea princiară este reclamă „a ucide". Unul spune că a lui este singura galerie din Statele Unite vizitată de „Partidul Regal", iar celălalt spune că a mers la Boston în mod expres prin „Dorința Regală". " 222

După cum arată acest comentariu, Brady a avut o nouă galerie în 1860 - a treia galerie din New York de când și-a început activitatea în 1844, fiecare mai elaborată decât cea anterioară. Din fericire, o idee despre

sala de recepție a acestei galerii ne este păstrată de Leslie's Illustrated Newspaper într-o gravură în lemn care este reprodusă la pagina 193. Numeroasele portrete care acoperă practic pereții sunt exemplare ale lucrării galeriei lui Brady, multe dintre ele fiind portrete „în mărime naturală” care au fost deja descrise, iar multe dintre cele rămase au fost „imperiale”. În colecție s-au găsit mulți dintre notabilii țării pe care Brady îi înregistrase atât de asiduu din 1845. Prințul de Wales,
[ ]
Edward, Prinț de Wales, 13 octombrie 1860 (fotografie de Brady; cu amabilitatea Signal Corps, SUA). Observați asemănarea izbitoare cu Edward al VIII-lea.
a vizitat sediul lui Brady, a examinat această galerie de ilustrări americane și „a exprimat satisfacția pe care i-a oferit-o spectacolul acestei colecții magnifice. El a inspectat cu un interes curios portretele oamenilor de stat, ale literaturii și ale altor celebrități. din această țară, arătându-le membrilor suitei sale, ca ei, cu care îi cunoștea reputația.”
Gravura în lemn, deși executată manual, ne oferă o idee despre măreția galeriei lui Brady. Într-o epocă în care ornamentul era un criteriu de aprobare artistică, încăperea trebuie să fi părea castă și simplă, dar chiar și atunci „corpurile elegante și artistice cu gaz” erau arătate cu mândrie. În plus, „un costisitor
covorul acoperă întreaga zonă, în timp ce canapelele elegante și luxoase abundă în abundență liberală.” „Elegant” a fost cuvântul preferat al
aceste zile.
Trebuie amintit că gravura în lemn arată doar ante-
camera sau camera de receptie, unde patronul isi astepta randul pentru a intra in salile „operatorii”, dintre care erau mai multe. Este regretabil că artistul nu a înregistrat unul dintre acestea pentru noi. O trăsătură specială, pe care atentul domnul Brady i-a oferit-o, a fost o intrare privată în sălile de operație pentru doamnele în rochie de seară, care a ocolit „necesitatea neplăcută de a trece, atât de îmbrăcat, prin galeria publică.”223 Brady avea un ochi pentru patronaj la modă, pentru că era suficient de priceput pentru a ști că acolo unde mergeau cei la modă, mergeau și restul mulțimii; și atinsese maximul atunci când
Prince l-a favorizat cu un apel. De fapt, această perioadă (1860-1861)

Brady's New Photographie Gallery de la Broadway și Tenth Street, New York (din Leslie's Illustrated Newspaper, 5 ianuarie 1861).
Brady, așa cum a apărut pe vremea uneia dintre cele două fotografii ale lui Lincoln
Vizita Prințului de Wales (cu amabilitatea Signal Corps, de Brady, 27 februarie 1860 (cu amabilitatea domnului SUA). FH Meserve, New York City).
marchează punctul culminant al realizării lui Brady ca fotograf la modă al zilei sale. Începutul Războiului dintre State l-a văzut pe Brady pornind într-o nouă fază a carierei sale. După război nu și-a recăpătat niciodată poziția pe care o avea la începutul acestui deceniu.
Foarte probabil, cea mai importantă fotografie pe care Brady a făcut-o în perioada lui de glorie ca fotograf de portrete a fost cea a lui Abraham Lincoln. Lincoln a venit la New York în februarie 1860, un bărbat relativ necunoscut, pentru a ține o adresă la Cooper Union. În timp ce se afla în New York, a fost dus de gazda lui, RC McCormick, la

galeria lui Brady. Pe 21 februarie 1860, Brady a asigurat mai multe portrete ale obscurului avocat de la țară. La momentul în care au fost făcute aceste fotografii, reputația pe care o avea Lincoln era aceea de avocat aspru, nepoliticos, din spate, „jumătate aligator și jumătate cal” în aparență, dar nu lipsit de un inteligență perspicace și plină de umor. Discursul său de la Cooper Union, în seara după ce pozase pentru portretul său, a convins țara că Lincoln era un om cu abilități marcate, cu o logică clară și puternică. Dar impresia populară a apariției sale-[194 J
ance a lucrat încă în dezavantajul lui. După acest discurs, a apărut cererea pentru portretul său. Fotografiile Brady erau disponibile și au fost reproduse în mai multe moduri. Jurnalele ilustrate au pregătit gravuri în lemn din aceste fotografii și Currier și Ives. celebrii litografi, au publicat unul dintre ei printre numeroasele lor oferte. Aceste portrete Brady l-au dezvăluit pe Lincoln ca un bărbat cu o purtare demnă și un aspect uman, iar când Brady și Lincoln s-au întâlnit la Casa Albă câțiva ani mai târziu, Lincoln, când i-a fost prezentat lui Brady, a remarcat celor prezenți: „Brady și Cooper Union [discurs.] m-a făcut președinte al Statelor Unite.” 224

Brady a realizat multe portrete ulterioare ale lui Lincoln, unele dintre ele fiind probabil cele mai cunoscute aspecte ale lui Lincoln în prezent. Pe lângă Brady, însă, alți fotografi i-au asigurat asemănările. Printre cei mai cunoscuți dintre aceștia au fost Alexander Hesler din Chicago și Alexander Gardner din Washington. Fotografiile lui Hesler au fost făcute înainte de mutarea lui Lincoln la Washington – ale lui Gardner după 1862. Câteva dintre ale lui Gardner sunt izbitoare; una dintre acestea este reprodusă la pagina 242 și va fi discutată într-un capitol ulterior. Gardner a asigurat, de asemenea, ultimele fotografii cu Lincoln în timp ce locuia. Acestea au fost realizate la 9 aprilie 1865, cu cinci zile înainte ca Lincoln să fie asasinat și sunt adesea menționate drept ultimele fotografii realizate de Lincoln.225 De fapt, Lincoln a fost fotografiat după moartea sa, fotograful fiind Gurney, unul dintre principalii lui Brady. concurenți. Faptul este consemnat în Jurnalul lui Humphrey pentru 1865:

„Se știe că domnii Gurney au făcut niște scene negative foarte frumoase în și în jurul hotelului în care rămășițele regretatului nostru președinte s-au aflat în stat în acest oraș [New York]. Ei au avut în posesie neîntreruptă sediul timp de câteva ore și Niciun alt artist nu a primit niciun privilegiu similar de către autoritățile orașului. Acest lucru nu i-a plăcut altor fotografi din New York, așa că au trimis o declarație a faptelor în cazul secretarului Stanton, când acel oficial a trimis imediat ofițeri la Gurney și a confiscat toate negativele menționate mai sus pe care le-ar putea pune mâna și le-a trimis la Washington. Domnul Gurney a urmat după grabă, dar dacă a reușit să recupereze negativele nu suntem informați.” 226

Negativele, se știe acum, au fost distruse din ordinele lui Stanton. Trebuie spus că fotografiarea morților a fost
[195]
o practică destul de comună a <layului și fusese încă de la introducerea dagherotipului. Nu este deloc neobișnuit să întâlniți dagherotipul unui copil decedat – amintirea unui eveniment tragic din viața unei familii. În cele mai multe cazuri, este probabil ca originalul să nu fi avut niciodată făcut portretul în timp ce trăia. Deși astfel de dagherotipuri sau fotografii au oferit mângâiere mamelor îndoliate, ele sunt prea înfiorătoare pentru a le contempla cu plăcere. Din fericire, practica a dispărut odată cu îmbătrânirea artei.

Cea mai formidabilă competiție întâlnită de Brady și Gurney în acest moment a fost cea a CD Fredricks and Company. Deși nu fuseseră în profesie atâta timp cât nici Brady, nici Gurney, aveau la începutul anilor şaizeci cel mai mare stabiliment din țară. La fel ca Brady și Gurney, erau localizați pe Broadway. Werge, care le-a văzut în 18Gl, descrie galeria lor după cum urmează:
„Întregul parter și primul etaj au fost aruncate într-un singur „față de cristal” și au avut o apariție foarte atractivă. Ferestrele au fost umplute cu portrete în mărime naturală în ulei, creioane și alte stiluri, iar pereții interiorului au fost acoperiți. cu portrete în mărime naturală ale bărbaților eminenti și ale femeilor frumoase. Podeaua era bogat mochetă, iar mobilierul superb! O galerie se întindea în jurul pereților pentru a permite vizitatorilor să vadă imaginile de sus și să obțină o vedere generală a „salonului”, din care ansamblul haut era magnific... Unele dintre galeriile pariziene erau bine, dar nimic de comparat cu cel al lui Fredricks, iar cele mai bune unități din Londra nu suportau nici cea mai mică comparație."
Cartele de vizită, la introducerea lor, se va aminti, au fost făcute o specialitate la Fredricks, iar numărul produs la această galerie a fost prodigios. Numărul de fotografii pe carduri pe care le-am examinat se ridică la multe mii și cred că este sigur să spun că cel mai mare număr dintre acestea au fost făcute la Fredricks227.
În celelalte orașe ale țării, acele unități care au preluat conducerea în dagherotip, cu puține excepții, au continuat să conducă în producția de carte de vizită și alte forme de fotografii pe hârtie. În cazul operatorilor mai mici, acest lucru a fost mai rar adevărat; schimbarea tehnicii de la placa de argint la procesul de placa umedă a fost una considerabilă, iar, în ansamblu, procesul de placa umedă a fost de o dificultate mai mare. Operatorii mai mici care au fost [196 J
care nu puteau să-i stăpânească detaliile sau care nu aveau capitalul necesar pentru a angaja pe alții pricepuți în utilizarea lui, au fost forțați treptat să-și iasă din afaceri. Într-adevăr, fotografia de pe card a fost cea care a provocat dispariția finală a dagherotipului din scenă. În iunie 1863, Whipple din Boston a făcut reclamă pentru un dagherotipist, o reclamă care a atras acest comentariu de la Seely:
„Carta domnului Whi pple, în paginile noastre de publicitate, vine ca o voce din antichitate. Un dagherotipist dorit! Și în centrul Universului! Poate că se încearcă o renaștere a artei pierdute... Dar dacă aceasta prin întâmplarea întâlnește privirea oricărui veteran care nu a uitat dagherotipul tinereții sale, va face bine să candideze pentru postul de dagherotipist. Foarte puține locuri sunt mai dezirabile decât cele pe care trebuie să le acorde domnul Whipple." 228
Se poate întreba în mod rezonabil dacă standardul de excelență atins de dagherotipistul american la cel mai bun nivel a fost menținut de acești meșteri ai fotografiei pe hârtie. Nu se poate da un răspuns foarte clar la această întrebare – în mare măsură pentru că nu a existat o competiție internațională extinsă în perioada 1860-1866. O expoziție mare a avut loc la Londra în 1862, dar singurul american care a intrat a fost Brady. Opera sa a fost criticată nefavorabil în comparație cu producțiile franceze și engleze. Războiul a împiedicat fără îndoială orice competiție serioasă din partea profesiei americane. Aprecierea pe care o putem obține de la observatorii individuali variază oarecum, dar, în ansamblu, indică faptul că atât franceza, cât și engleza au fost superioare în fotografia pe hârtie, mai ales când era vorba de peisaj și alte lucrări în aer liber – de fapt, fotografia de peisaj era aproape un domeniu neglijat. pentru americani până după 1870.

Charles Waldack, un cunoscut profesionist din Cincinnati, care a fost în străinătate în 1862 și a văzut expoziția de la Londra, credea că francezii excelau în portrete, englezii pentru vederile lor, dar că fotografiile mari (imperiale și în mărime naturală) erau inferioare. celor din galeriile americane. Profesorul Edwin Emerson de la Universitatea Troy (New York), el însuși un amator abil, care a fost în străinătate în același an, a declarat: „M-am trezit forțat să ajung la concluzia că Anglia este înaintea Americii în practica fotografiei, chiar și în portret... în fotografia de peisaj, care este aproape o specialitate a englezilor, nu poate exista nicio îndoială.” 229 Singura voce [197 J
„Gwine to de Field”—o fotografie a lui HP Moore din Concord, NH, în 1862. A fost realizată pe Insula Edisto, Carolina de Sud, la plantația lui James Hopkinson. Plantatorii plecaseră când forțele Uniunii au capturat teritoriul, iar sclavii aveau în posesia proprietății. Aceasta este una dintre puținele fotografii pe care le-am văzut, făcute cu negrii în timp ce din punct de vedere tehnic erau încă în sclavie.
ridicată în apărarea americanului a fost cea a corespondentului londonez al New York Express, care scrie: „Cei mai buni și mai cunoscuți experți în această artă modernă și generatoare de bani sunt Brady din New York; Nadar din Paris și Silvy din Londra; și le numesc, cred, în ordinea meritelor, pentru că n-am văzut niciodată nimic în Londra sau Paris mai mare, dacă este egal, în forma imaginilor soarelui celor realizate sub mâna exersată a lui Brady. Acest corespondent, totuși, cu greu poate fi privit ca un observator imparțial, pentru că el se dă pe sine în propoziția sa finală: „La acest ten a ajuns în sfârșit — americanii excelează în toate, de la un monstru placat cu fier până la o carte de... vizitați.” 230
Aplicația științifică remarcabilă a fotografiei în acest [198 J perioada a fost făcută de doi americani, Lewis M. Rutherford și Dr. Henry Draper. Rutherford încă din 1857 a început să aplice fotografia în scopuri astronomice, iar în următorii douăzeci de ani s-a dedicat acestui domeniu. Un om modest și retras, contribuțiile sale importante la astronomie au fost trecute cu vederea chiar și de compatrioții săi. Cu toate acestea, o autoritate competentă l-a numit „părintele fotografiei cerești”. Fotografiile sale ale lunii, ale stelelor și ale soarelui și ale spectrelor stelare au fost minuni ale zilelor lor și au ajutat la așezarea bazelor astrofizicii moderne.231
Dr. Henry Draper a fost fiul doctorului John W. Draper, a cărui legătură cu istoria timpurie a dagherotipării a fost deja descrisă. În copilărie, Henry Draper dobândise abilități considerabile ca fotograf amator și și-a ajutat tatăl de mai multe ori. La începutul anilor șaizeci, el a construit și ridicat un telescop argintiu cu deschidere de cincisprezece inci și jumătate. cu
Starved Rock, județul La Salle, Illinois, un loc de lungă durată::turcsque și acum inclus într-un parc de stat. (Fotografie realizată de John Carbutt din Illinois în toamna anului 1864 — „Expunere de minute, lumină și plictisitoare, oprire mică.”)
[199]
obiect al aplicării lui la astronomica! fotografie. Cu ajutorul acestuia, el a reușit să obțină o serie de fotografii ale lunii la o scară mult mai mare decât oricare dintre cele care au fost încercate anterior. Am menționat dagherotipurile lui Whipple ale lunii, realizate înainte de 1851, dar fotografiile asigurate de Draper erau de dimensiuni mult mai mari, unele având un diametru de cincizeci de inci. Ele au fost asigurate prin realizarea unui negativ relativ mic (prin

procesul umed, desigur) și apoi mărirea acestuia. A fost acordată o atenție considerabilă la realizarea negativului original, astfel încât acesta să poată produce o imagine clară atunci când este mărit.
Expunerea medie necesară pentru aceste fotografii a fost de o jumătate de secundă, o viteză care nu este surprinzătoare, deoarece Draper a condensat reflexia oglinzii sale de 150!" (aproape 188 de inci pătrați) direct pe negativul de câțiva inci pătrați. Strălucirea lunii radiația a fost atât de mare cu acest telescop încât „a afectat vederea și pentru o lungă perioadă de timp ochiul expus nu a reușit să distingă niciun obiect moderat iluminat", dacă un observator ar fi suficient de neatent pentru a vedea luna cu ochiul său.
Inutil să spun că aceste fotografii, care au fost realizate în 1863, au creat un interes popular considerabil, atât în țară, cât și în străinătate. Harper's Weekly a reprodus unul dintre ele într-o imprimare de două pagini, iar științii științifici ai Europei au fost pe deplin impresionați de ele. Amprentele au fost folosite în străinătate pentru a rectifica denumirile date munților lunari.
În timp ce fotografiile lunii ale lui Rutherford și Draper erau importante în zilele lor, trebuie spus că marile progrese în fotografia astronomică nu au venit decât după apariția plăcii uscate cu gelatină și, din nou, Draper a fost unul dintre primii care a adaptat acest mediu. pentru a înregistra fenomene precum soarele și spectrele stelare — înregistrări pe care se bazează în mare măsură știința modernă a astronomiei.232
Fotografia și-a găsit utilizări în alte profesii decât știința în această perioadă. Diverse birouri guvernamentale au adoptat utilizarea acestuia, în special Oficiul de brevete, care, în 1860, a început să-l folosească pentru a reproduce desene. Amploarea utilizării sale aici poate fi imaginată din faptul că Isaac Rehn din Philadelphia (cel care fusese asociat [200]
cu Cutting la începuturile timpurii ale ambrotipului) a fost premiat un contract anual cu Oficiul de Brevete care cere 50.000 USD pentru serviciile și materialele sale fotografice. *233
Alte două aventuri legate de această perioadă merită menționate. Una dintre acestea a fost încercarea de a folosi magneziul în ardere ca sursă de lumină pentru realizarea fotografiilor. Mai degrabă decât pulberea de magneziu găsită în pulberile familiare de flash din prezent (înlocuită, totuși, cu „becuri") flash, primii experimentatori au folosit sârmă de magneziu arzând. Experimentele cu acest material au fost făcute în mare parte de amatori, Dr. John Towler de la Silver Sunbeam faima fiind unul dintre cele mai
Lewis M. Rutherford (de la o fotografie realizată în 1862 de CD Fredricks).
proeminent.234
Cealaltă întreprindere este menționată pentru a ilustra cât de extrem de diferite
este dificil să faci ceva „nou". Probabil că mulți cititori au văzut reclame în ultimii ani: „Fă-ți fotografia
mod modern Photoreflex. Vedeți-vă în timp ce vă faceți poza." Această idee, aceea de a-l face pe șef să se privească într-o oglindă în timp ce stătea pentru fotografia sa, a fost sugerată și folosită cu mulți ani în urmă. Sugestia apare, de exemplu, în Scientific American pentru 22 martie 1862, într-o scrisoare a unui corespondent, Edward L. Porter. Porter a declarat că cel care se privea în oglindă a fost „permis să-și asume și să-și păstreze expresia obișnuită de înfățișare sau să ia

orice alta care îi place cel mai bine”. Operatorii practici, încercând sugestia lui Porter, au condamnat-o deoarece nu a reușit
• Edward Everett. binecunoscutul orator și om de stat, a fost unul dintre primii care a sugerat o utilizare oarecum similară și importantă a fotografiei. Într-o scrisoare, Feh era bucuros. 6, 1864, fotografului din Philadelphia îi recomandă folosirea fotografiei pentru copierea manuscriselor în facsimil, o practică pe care el însuși a folosit-o. Menționează și posibilitatea utilizării fotografiei în comparațiile scrisului de mână și depistarea falsului.
[201 J
Un timpuriu încercări la fotografia cu lumină cu magneziu în această țară. Bărbații din grup sunt Edward L. Wilson (în picioare), editor al Philadelphia Photographer, și reverendul HJ Morton, un fotograf amator entuziast. Nu se cunosc numele femeilor. (Fotografie realizată în Philadelphia, 26 octombrie 1865, de JC Browne; expunere, douăzeci de secunde cu o oprire de un inch folosind cinci conici de magneziu.
produce înfățișarea obișnuită dorită, dar în schimb „o caricatură perfectă și comică”. 235 Din nou trebuie amintit că materialele moderne sunt oarecum mai favorabile metodei. Modelul nu mai are la fel de mult de așteptat ca înregistrarea să fie făcută, astfel încât conștiința de sine nu are la fel de mult să se dezvolte. Posibil, de asemenea, ființele umane s-au obișnuit ceva mai mult să-și înregistreze asemănările și nu sunt la fel de probabil să devină conștienți de sine ca atunci când arta era tânără.
[203]
©
CAPITOLUL DOISprezece
©
Amatori adevarati
în zilele dagherotipului, cel puțin după ascensiunea școlii profesionale, erau puțini fotografi amatori. Este sigur să spunem că majoritatea primilor amatori au fost profesori de științe în școlile și colegiile din țară sau studenții unor astfel de profesori. Majoritatea acestor indivizi erau interesați de fotografie în principal ca o curiozitate științifică. Mulți dintre ei, ar trebui adăugat, au folosit mai degrabă procesul Talbot decât pe cel al lui Daguerre, pentru că, în general, era ceva mai ieftin și mai convenabil de utilizat.
Introducerea procesului de colodion și interesul popular în creștere pentru stereograf au fost responsabile pentru primul interes real și creșterea gradelor de amatori. Americanii au urmat probabil exemplul amatorilor englezi, care, cel puțin în primii cincisprezece ani de fotografie, au fost mult mai activi decât americanii. Interesul tot mai mare pentru stereografii în toată țara, accelerat fără îndoială de primul și al doilea eseu al lui Holmes, a provocat o creștere considerabilă și extinsă în rândurile amatorilor în perioada 1858-1864. Această creștere ar fi fost, fără îndoială, foarte sporită material, dacă nu pentru războiul civil. În această perioadă s-au format societăți fotografice în toate orașele mari ale țării — societățile incluzând în membrii lor nu doar amatori, ci și profesioniști. De fapt, profesioniștii au găsit în avantaj să facă cunoștință cu amatorii, deoarece li s-a solicitat frecvent să ofere instruire plătită în arta fotografiei începătorilor.
Amatorii din aceste societăți și-au luat munca destul de în serios — se țineau întâlniri regulate, de obicei lunare, dificultățile lor erau discutate pe larg, se făceau sugestii de îmbunătățire și se planificau teste și experimente. De fapt, se poate spune că timp de mulți ani

aceste organizații au fost în mare măsură responsabile pentru orice creștere a artei. Profesioniștii, singuri, făcuseră încercări slabe de a se organiza, dar [204]
nu au avut succes în general decât în 1869, când s-a înființat Asociația Națională de Fotografie — prima dintre organizațiile naționale.
În 1864, Societatea Philadelphia și-a înființat propria publicație, Philadelphia Photographer, cu Edward L. Wilson ca editor. Prin eforturile lui Wilson, acest jurnal a obținut un loc remarcabil în literatura fotografică a vremurilor. Timp de mulți ani, a fost cea mai importantă publicație de acest gen din această țară, deși la momentul înființării, avea doi concurenți cunoscuți, Humphrey's Journal și American Journal of Photography. American Journal, totuși, a fost absorbit de Hum-phrey's Journal în 1867, dar doi ani mai târziu Humphrey's Journal însuși a încetat publicarea, lăsând Philadelphia Photographer remarcabilul jurnal independent.2350
În prima jumătate a anilor şaizeci, numărul amatorilor trebuie să fi crescut foarte mult, dacă putem judeca după relatările din foto-
„Upper Falls of Pond Run”—una dintre vederile asigurate de trio-ul de amatori din Philadelphia în călătoria lor în comitatul Pike, octombrie 1863. (Fotografia a apărut în Philadelphia Photographer, iunie 1864.)
[205]
■tiW
Câteva fotografii realizate de membrii Clubului de schimb de fotografii amatori la începutul anilor şaizeci. Stânga, „Marie”, 16 mai 1861. Fotografie de Charles Meinerth. Center, „A Family Group”, septembrie 1860. Fotografie de Robert Shriver, Cumberland, Md. Dreapta, „The Wind Gap”, 4 iulie 1862. Fotografie de HT Anthony, New York City. (Sunt foarte îndatorat doamnei Horace W. Sellers o(Ardmore, Pa., pentru utilizarea fotografiilor de mai sus — originalele sunt toate stereografii), precum și pentru fotografiile din care au fost ilustrațiile lui Coleman Sellers și lucrările sale copiat.)
reviste de grafie. Au fost publicate procesele verbale ale ședințelor mai multor societăți și, în plus, amatorii își scriau în mod constant experiențele fotografice în schițe care au găsit o publicare gata.
Aproape invariabil eforturile amatorilor s-au limitat la producerea de vederi stereoscopice, de obicei peisaje. Munca profesională se limitase în mare măsură la portretul, deși opera lui Robinson și Rejlander era bine cunoscută și foarte admirată în America; dar a ramas amatorului sa inceapa lucrul in aceasta directie in aceasta tara.
Este surprinzător, când ne amintim de dificultățile procesului de colodion, că amatori în orice număr au fost atrași de practicile acestuia. Amatorul a trebuit să-și pregătească colodionul iodat, să-l curgă pe farfurie, să lase pelicula astfel formată să se „prieze”, să-l scalde în soluția de sensibilizare de argint, apoi să-l expună și să dezvolte cât timp era încă umed. Călătoriile fotografice și excursiile către scene îndepărtate și pitorești au fost distracțiile preferate ale acestor amatori timpurii, dar astfel de călătorii adăugau încă o dificultate pentru că camera întunecată, în mod necesar, trebuia purtată cu ei.
Aici putea fi folosită cu adevărat ingeniozitatea amatorului, iar aspectul ciudat și înfricoșător trebuie să fi fost unele dintre adăposturile întunecate concepute. Cea mai obișnuită formă era o formă de cort, care cuprindea un laborator cu o busolă mică. „Cortul” a fost montat pe un trepied, similar cu trepiedul camerei, astfel încât, cu o ușurință comparativă, să poată fi demontat, pliat și transportat într-o

nouă locație. Unii amatori, în mod asemănător, au montat roabe sau cărucioare de împingere cu două roți care puteau fi transportate peste țară; în timp ce alţii îşi montau corturile în cameră întunecată pe paturi de căruţe care puteau fi trase de cai. Chiar și în cel mai bun caz, aceste dispozitive erau împovărătoare și prezentau un adevărat handicap amatorului. Vara erau extrem de cald să lucreze. Iarna nu ofereau decât puțin adăpost de frig. Patch-ul a fost adesea necesar pentru a exclude lumina puternică. Un amator s-a plâns că a trebuit să-și arunce paltonul peste cort, nu pentru a se încălzi, ci pentru că cortul întunecat nu era suficient de întunecat.

La sfârșitul anilor cincizeci și începutul anilor șaizeci, un număr considerabil de amatori au început să „exerseze” – de fapt, fotografia de amatori a devenit destul de la modă. A fost recomandat de un jurnal popular pentru [207 J

¿SHSHY. í
Jamin ii Í g ,
. JVrt-□, ae.£yio......i
ŋ. ' 1
« Eu , . Í (PL-OLLO—
Ô14 ---- !J
IlkL-—- tyoLllo). G , ,.
,. , b*băJ>4fcU---------------
¿o -----ÁCtbobMhí).] 1
Fotografiatd bj
©©ELIA SSUSIRS.

Etichete folosite de membrii Clubului de schimb fotografic de amatori. Cea a lui Anthony era pe reversul fotografiei de la pagina 206, cea a Vânzătorilor pe fotografia de sus prezentată la pagina 214.

tinerilor și doamnelor. Editorul revistei a spus cu entuziasm publicului său că fotografia „nu este nicidecum la fel de dificilă sau laborioasă ca munca obișnuită cu ac”. 236 Cu asemenea îndemnuri, mulți au început practica, iar fotografi au cules ceva de recoltă, grăbindu-se din casă în casă dând instrucțiuni în artă.Este ușor de înțeles de ce acest moft nu a durat mult, când dificultățile procesului sunt confundate. -sidered. În plus, doamna de societate trebuie să fi privit cu considera-r 208 J

colodionul lipicios și cu și mai mare consternare față de petele întunecate produse pe mâinile albe ca crin atunci când au intrat în contact cu baia de argint. Desigur, au fost sfătuite mănuși de cauciuc, dar acest detaliu minor a fost adesea trecut cu vederea.

Câmpul a fost lăsat curând sufletelor mai rezistente, adevăraților pasionați, cărora aceste dificultăți le-au servit, dar ca un stimulent suplimentar pentru munca lor. Dar chiar și printre această noblețe întărită a existat o dorință de a se elibera de cătușele farfurii umede și a cortului întunecat și nu este de mirare că orice mențiune despre un proces uscat a fost salutată cu încântare și a primit o încercare imediată.

Un număr de procese uscate au fost introduse și încercate de acești amatori. De fapt, toate au fost modificări ale procesului de colodion umed, așa cum l-am descris deja - principiul implicat în modificare fiind de a adăuga o substanță la colodion care asigura sensibilitatea atunci când este uscat sau de a adăuga o substanță higroscopică care ar împiedica colodionul sensibilizat. pelicula de la uscare. Dacă dorim să fim destul de tehnici în materie, ar trebui să facem distincția între un proces umed și unul cu adevărat uscat, dar pentru scopurile noastre o astfel de clasificare nu este necesară. Majoritatea modificărilor în

conceperea unui proces uscat s-au datorat amatorilor englezi, iar substanțele care s-au sugerat a fi adăugate pentru a obține o placă de colodion sensibilă, uscată sau umedă au fost aproape numeroase. Printre acestea s-au numărat taninul, albumina, gelatina, zahărul, laptele, mierea, glicerină, nitratul de magneziu, sucul de portocale, berea (bere, între toate lucrurile, în proces uscat!) și rășina, ca să amintim acele substanțe care au primit un proces mai elaborat decât o multitudine de altele.
Dintre acestea, de departe cel mai popular, cel puțin printre amatorii americani, a fost procesul de tanin. A fost conceput de un englez, maiorul Charles Russell, și o relatare a acestuia a fost publicată pentru prima dată în 1861. În multe privințe, a fost similar cu procesul obișnuit de colodion, cu excepția faptului că, după sensibilizare în soluția de argint, placa negativă a fost scăldat într-un diluat. soluție alcoolică de acid tanic și apoi uscată la întuneric. Baia cu acid tanic a avut tendința de a desprinde filmul de colodion de pe suportul de sticlă al negativului din jurul marginilor, iar pentru a ocoli această dificultate s-au folosit mai multe procedee. Una dintre acestea a fost să tăiați placa (adică să pregătiți [209 J
un mic chenar în jurul filmului de colodion) cu gelatină sau gutapercă. Astfel de farfurii ar putea fi depozitate în întuneric pentru perioade lungi (am găsit că se menționează șase săptămâni sau mai mult) și își păstrează totuși sensibilitatea. A fost necesar să le dezvoltăm destul de curând după expunere. Raza de soare argintie avertizează amatorul: „Este recomandabil să nu amânați dezvoltarea mult timp după expunere; în seara zilei în care au fost făcute fotografiile, este, în toate privințele, un moment potrivit pentru dezvoltare și deși în multe cazuri această operațiune poate fi amânată, nu este recomandabilă.”
După cum se poate vedea, astfel de negative au fost un avantaj pentru amator, prin faptul că l-au eliberat de necesitatea de a duce camera întunecată cu el, pentru că putea pregăti o serie de astfel de farfurii acasă și, dacă avea destui suporturi pentru farfurii, purta destul de multe stocuri cu el în excursiile lui. Marele dezavantaj al utilizării lor a fost faptul că erau extrem de lente, de cel puțin cinci ori mai lente decât placa umedă, iar expunerile de cinci minute nu erau deloc neobișnuite într-o zi înnorată.237 Este evident că procesul ar putea fi folosit numai pentru lucrări peisagistice, inclusiv fără figuri în mișcare, și asta într-o zi relativ nemișcată.
Din cauza acestui defect, nu toți amatorii au folosit plăcile uscate cu tanin și multe pagini tipărite pot fi găsite în jurnalele fotografice din anii șaizeci, în care „wets” și „drys” susțineau meritele relative ale proceselor lor cu vigoare și de multe ori cu căldură considerabilă.
Excursiile fotografice făcute de amatori în căutarea „privederilor” trebuie să fi fost plăcute, chiar dacă grele. Adesea, un număr mergea împreună, nu doar pentru o zi, ci pentru mai multe zile, sau o săptămână la un moment dat. Prin folosirea unor procese diferite și echipamente diferite, a fost posibil să se obțină informații considerabile care au fost publicate cu promptitudine și, prin urmare, au fost de ajutor tuturor celor care citeau.
Următoarea relatare contemporană relatează unele dintre dificultățile pe care le-a întâmpinat amatorul de zilele ude. Este intitulat „A Trip to Pike County, Pennsylvania” și înregistrează experiențele unui trio de Philadelphieni: 2з8
„Într-o dimineață frumoasă de octombrie, trei fotografi amatori au părăsit orașul Philadelphia, pentru a repeta o excursie făcută în primăvara anului 1863, [210]

cu același obiect și o hotărâre de a avea un succes mai bun. La întoarcerea lor în primăvară. încercaseră să descrie prietenilor lor un cartier din stat, dar puțin cunoscut, destul de accesibil și plin de atracții pentru iubitorii de natură. Fusese expus un bun stoc de plăci tanice aparent fără pete, care nu aveau nevoie decât de o dezvoltare atentă pentru a fi scoase la iveală „bine”. Cu toate acestea, după încercările făcute de fiecare separat, plăcile nu au reușit să cedeze prea mult, chiar și pentru cele mai puternice agenții cunoscute și, în unele cazuri, care au fost expuse peste o jumătate de oră, după ce au fost „conduite” cu aburi, dezvoltare alcalină, etc., a dat doar lumini mari. Nereușind să descopere cauza unei astfel de insensibilități, s-a susținut în unanimitate că numai procesul umed ar trebui să fie de încredere în următoarea încercare și acum ne propunem să ne povestim succesul, să îi explicăm cauzele și să-i inducăm pe frații noștri fotografi să finalizeze seria pe care o avem. a început.

„Un cort obișnuit, spațios, format din patru bețe de colț de bambus, legate între ele și compus din calico alb la exterior, galben în interior, cu flanel canton negru „sandwich” între cele două, s-a dovedit, cu un taburet de tabără foarte compact, cel mai confortabil. O foaie de cauciuc din India, conectată în centru cu un furtun, transportând deșeurile în afara cortului și formând o chiuvetă spațioasă, prin faptul că era suspendată la patru colțuri de bucle prinse în cort, preveni stropirea și era o adevărată achiziție, cu foarte puține probleme și greutate suplimentare.Sustanțele chimice erau toate conținute într-o singură cutie, făcută intenționat. Stocul era amplu. Două rânduri de sticle erau în cutie, rândul de sus la îndemână imediat ce capacul a fost deschis, cel de jos. Conținută într-un sertar. Baia se sprijinea pe capacul cutiei deschise, care era sprijinit de un băț pentru a asigura fermitatea, iar sertarul fiind scos, fiecare articol din cutie era la îndemână fără a fi scos din locul său, —un confort ușor de apreciat de oricine a lucrat în domeniu. Nu vom încerca să precizăm tot ceea ce conținea cutia; ar fi mai ușor de enumerat ceea ce nu conține, ceea ce fotograful cel mai pretențios l-ar cere în laboratorul său, fără să excepteze baia pentru placă de dimensiune întreagă, filtru de colodion, — sticla, suport pneumatic, mai mulți colodioni etc., etc.; dar pentru a nu alarma pe nimeni care ar putea simți că a atins dimensiunile portbagajului unei doamne la modă care merge la un loc de adăpare, vom adăuga pur și simplu că dimensiunile sale exterioare erau de 9 x 10 x 13 inci.

„Cutia pentru chimicale se ducea cu ușurință în mână. În cort erau legate scaunul, chiuveta, o frânghie și o secure, ultimele două completări la bagajele unui fotograf fiind foarte utile într-un astfel de cartier. Camerele (trei în număr) și un trepied au fost prinse pe spate de un susținător Baxter, a cărui mare superioritate față de obișnuit [211]
curele de la rucsac de soldat, putem vorbi de cei mai înalți termeni, din experiența anterioară cu dureri de spate.”

Le-a luat o zi să ajungă la destinație, dar a doua zi, una strălucitoare, munca lor a început cu seriozitate și au încercat să-și asigure câteva priveliști ale multor cascade pitorești din „Comitatul Pike”, după ce și-au asigurat serviciile unui localnic. ghid și echipa sa pentru a ajuta la transportul echipamentului lor.

„Am ajuns cu trăsura la aproximativ o sută de metri de o serie de cascade, urmându-se în succesiune rapidă. Am găsit stâncile de pe malurile pârâului uzate de acţiunea apei, stând, în multe locuri, aproape. perpendicular și pe o înălțime considerabilă, peste pârâu și

cascade, atât de apropiate una de cealaltă, și făcând viraje atât de abrupte, încât doar una, și nu cea mai înaltă, putea fi fotografiată. Eram ținți la o stâncă, dar la câtiva metri pătrați pentru a tana. cortul nostru și lucrul. Frânghia, prin faptul că a fost legată de un copac și ținută pe măsură ce avansam la poalele cascadei, purtând capcanele noastre, s-a dovedit, ca și în mai multe cazuri după aceea, un mare auxiliar.”
Chiar și în aceste condiții, s-au făcut experimente pentru a determina cele mai bune proporții de ingrediente în colodionul lor și în revelatorul utilizat. Expunerea lor a variat de la douăzeci de secunde la două minute, în funcție de obiectivul utilizat. Următoarele două zile, cele mai potrivite formule pentru băile lor fiind stabilite prin eforturile din prima zi, realizarea de poze a continuat. Dar aceste zile au fost înnorate și au fost necesare expuneri de la două până la șase minute.
„De asemenea, am început să ne gândim că expunerile noastre lungi cu plăci uscate în primăvară nu au fost, până la urmă, atât de îndepărtate și foarte probabil că au fost prea scurte în majoritatea cazurilor, deoarece au fost necesare șase minute cu o baie și un colodion. lucrează remarcabil de rapid, pentru vederi deschise obișnuite.
„La mică distanță în susul pârâului este o a treia cădere, nu atât de înaltă ca cele două de jos, dar destul de ciudată, și într-un colț întunecat, unde soarele nu pătrunde niciodată. Am ajuns la concluzia că nicio placă umedă nu va rămâne umedă mult timp. suficient pentru a ne oferi o expunere suficientă și că ar trebui să fie încredințată procesului uscat. Acest lucru ar fi necesitat pierderea de câteva zile și s-a propus să așteptăm până când calea ferată în contemplare, care leagă calea ferată Belvidere cu acea vale, ar trebui făcută, astfel încât o farfurie uscată să fie expusă și lăsată acolo, [212]
când am putea să ne întoarcem în oraș, să ne ocupăm de alte ocupații și să ne întoarcem după o săptămână sau două săptămâni.”
Evident, experiențele lor cu farfurii uscate nu au fost tot ceea ce și-au dorit. Cu toate acestea, trebuie să fi fost entuziaști „vopsiți în lână”, pentru că au continuat să lucreze timp de șapte zile în total, până când paharul și colodionul li s-au epuizat – după care au mers în satul Milford pentru a aștepta trenul zilnic pentru întoarcere. În așteptare, ei și-au pierdut timpul „exersând pe ceea ce se numește în Milford o masă de biliard franceză, a cărei particularitate este că este aproape imposibil ca o minge mare să treacă în mai puțin de șase inci de ceea ce pare a fi o masă foarte mare . buzunar mic, fără să cadă în el.” Deci aveau alte interese în viață decât cele fotografice. Ilustrația de la pagina 205 este o reproducere a unuia dintre eforturile acestor amatori și arată caracterul țării în care aceștia lucrau. Chiar și cu materiale moderne, ar fi necesare expuneri considerabile pentru a obține negative satisfăcătoare.
O consecință interesantă a muncii acestor amatori ai anilor 60 a fost formarea unui club de schimb, „The American Photographic Exchange Club”, a cărui membrii cuprindea aproape toți amatorii de succes (și numai amatorii) din țară, potrivit unui contemporan.A fost înființată în 1861 cu scopul schimbului de tipărituri fotografice între membrii săi.Una dintre cerințele calității de membru era ca „fiecare membru să-și trimită fiecare membru pe celălalt membru până la data de 15 ianuarie, martie, mai, iulie, Septembrie și noiembrie, cel puțin o imprimare stereoscopică, a cărei copie nu a fost trimisă înainte, montată și terminată.” 230

Holmes a fost membru de onoare al acestui club, pentru că în „The Doings of the Sunbeam" se referă la practica schimbului și la prieteniile pe care le-a produs. El scrie:
„O intimitate fotografică între două persoane care nu s-au văzut niciodată fețele (adică în natură pozitivă originală, a cărei utilizare principală, până la urmă, este să furnizeze negative din care pot fi făcute portrete) este o nouă formă de prietenie. După o introducere prin intermediul câtorva vederi de peisaj sau alte obiecte impersonale, cu o scrisoare sau două de explorare impersonală, artistul își trimite propria prezentare, nu în forma rigidă a unei cărți de vizită achiziționate, ci așa cum se vede în propria sa. studiu [213 J
Stânga, Regimentul Colonelului Goslin, 26 septembrie 1861. Dreapta, Rembrandt Peale și soția sa cu una dintre picturile celebre ale lui Peale din Washington. Peale era unchiul lui Scllcrs și, la momentul fotografiei, era singurul artist supraviețuitor care pictase Washington din Ufe. Fotografie realizată probabil în 1859. Centru, Mill Bank, casa familiei Sellers. Fotografie realizată în jurul anului 1861. Se pare că despre această fotografie Holmes a scris (Atlantic, 1863) „o gospodărie veche — surprinsă într-unul dintre momentele de dragoste ale naturii, cu lumina soarelui care o auriră ca lumina propriei amintiri".
(Fotografii realizate de Coleman Sellers.)
sau salon, înconjurat de accidente domestice care adaugă atât la individualitatea studentului sau a artistului. Îl vezi la birou sau la masă cu cărțile și stereoscoapele în jurul lui; observi lampa cu care citește, — obiectele care zac în jur; ghiciți starea lui, indiferent dacă este căsătorit sau necăsătorit; îi divinci gusturile, în afară de ceea ce el are în comun cu tine însuți, — și astfel aceste umbre l-au făcut cu viața lui exterioară și interioară o realitate pentru tine; și, în afară de vocea lui, pe care n-ai auzit-o niciodată, îl cunoști mai bine decât sute care [214]
Stânga, cort întunecat și cameră stereoscopică (în caz). În regulă, împachetat și gata de plecare. Centru, Echipamentul folosit într-o călătorie în țară lângă Mill Bank. (Toate fotografiile realizate de Coleman Sellers, 1860 sau 1861.)
numiți-l pe nume, așa cum îl întâlnesc an de an și îl numărați printre cunoscuții lor familiari." 240
Holmes menționează, pe nume, două dintre „schimburile" sale îndepărtate, Coleman Sellers din Philadelphia și S. Wager Hull din New York. De altfel, acești doi au avut lungi treceri la brațe prin coloanele presei, pe meritele relative ale proceselor umede și uscate, Hull fiind un susținător înfocat al procesului uscat și Vânzătorul unui proces umed modificat. Pe lângă Holmes, Hull și Sellers, alți amatori proeminenți au fost Lewis M. Rutherford, care a fost anterior [215 J a menționat, HT Anthony de la firma E. și HT Anthony și August Wetmore, Jr., toți rezidenți ai orașului New York. În Philadelphia se aflau Sellers, profesorul Fairman Rogers, Constant Guillo și alții. În afara acestor orașe, Titian R. Peale din Washington, profesorul Emerson din Troy, New York și Robert Shriner din Cumberland, Maryland, au fost deosebit de proeminenti.
Dar dintre aceștia, niciunul nu a fost mai activ decât Coleman Sellers. Eu cred, de fapt, că a fost cel mai energic amator al zilei sale. Nu numai că a cheltuit timp și bani considerabil în practica reală a artei, dar a fost un corespondent prolific al revistelor fotografice. Toate cele trei reviste americane de fotografie conțin numeroase articole din stiloul său și, în plus, a fost corespondent american pentru o publicație britanică similară. Primul volum al Philadelphia

Photographer, apărut în 1864, conține zece contribuții ale Vânzătorilor, unele de o lungime considerabilă; și un număr similar a apărut în American Journal of Photography în cele două volume publicate între 1861 și 1863. Aceste articole tratează o varietate de subiecte fotografice; meritele procesului umed, metodele de schimb de imprimeuri, sfaturi pentru amatori, fotografia ca artă, metodele de fotografiere a mașinilor — toate sunt tratate mai mult sau mai puțin. Dar contribuția remarcabilă a Sellers la fotografia americană a fost inventarea unui dispozitiv pentru expunerea imaginilor stereoscopice ale obiectelor în mișcare. Acesta, într-o manieră grosolană, a fost precursorul proiectorului de cinema modern și, ca atare, merită o atenție extinsă.*

• Coleman Sellers, un nepot al lui Charles Wilson Peale, celebrul artist, s-a născut în Philadelphia în 1827. În timp ce numele de Peale este probabil în prezent cel mai cunoscut dintre cei ai strămoșilor săi, familia din care a descins a fost, pentru mulți generații, de marcată aptitudine artistică și mecanică. Pregătirea școlară timpurie a lui Sellers nu a fost extinsă, încetând la absolvirea Academiei Balmar din Vest Chester, Pennsylvania, dar având în vedere o îndoială interesantă și studioasă, și-a continuat propria pregătire, în special în metode mecanice și științifice. si principii. A intrat în serviciul unei laminoare din Cincinnati la nouăsprezece ani, iar în următorii zece ani a fost un student apropiat și lucrător în această industrie. Înainte de a avea douăzeci și unu de ani, a fost director și superintendent al laminoarelor Globe, iar mai târziu a fost maistru al unei locomotive din același oraș din Ohio.

În 1856, i s-a oferit funcția de șef al sălii de redactare și inginer șef al William Sellers and Co. din Philadelphia (William Sellers era văr cu Coleman Sellers și un mare producător de mașini), funcție pe care a deținut-o pentru peste treizeci de ani. Încununarea carierei sale a fost însă dezvoltarea energiei hidroelectrice la Cascada Niagara. Lucrarea în acest scop a fost începută inițial de către Vânzători în 1889; a devenit mai târziu inginer șef al Cataract Construction Company și președinte al Niagara Falls Power Company, pionieri în acest domeniu de activitate. Timp de cinci ani a fost președinte al Institutului Franklin din Philadelphia, profesor de practică în inginerie la [216]

Interesul vânzătorilor pentru fotografie, trezit pentru prima dată în 1858, a fost sugerat de gândul că fotografiile mașinilor ar putea fi folosite în scopuri publicitare. Fotografii profesioniști au fost chemați să își încerce mâna, dar eforturile lor au fost în mod uniform eșuate, fără îndoială pentru că obiectivele folosite au fost de distanță focală mică și utilizate cu diafragmă mare, ceea ce a dus fie la imagini foarte distorsionate, fie la imagini lipsite de suficiente. adâncimea focalizării. Ca urmare a acestor eșecuri, Sellers s-a hotărât să învețe practica și a angajat un profesionist care să-l învețe ceea ce știa despre fotografie.

El a dobândit în curând abilități considerabile și a pregătit o cameră întunecată ca parte a echipamentului pentru sala de desen al William Sellers and Company, cu care a fost asociat atunci. Folosind obiectivul „glob” conceput de CC Harrison, cel mai important producător de lentile american al perioadei, el a reușit să obțină fotografii cu adevărat remarcabile ale utilajelor, care au fost utilizate pe scară largă în publicitate. De obicei

Coleman Sellers, 1860. În timp ce se pare că a pozat într-o galerie de fotografii, a fost un portret făcut de sine, așa cum este cel opus.

Vânzători acasă. Foarte probabil cel pe care l-a trimis lui Holmes și pe care Holmes l-a menționat în articolul A tiantic.
acestea au fost vederi stereografice, deoarece efectul stereoscopic a adăugat considerabil la atractivitatea unor astfel de imagini.
Eforturile lui Sellers au fost atât de reușite încât Baldwin Locomotive Works i-a cerut ajutorul pentru a pregăti fotografii similare ale mărfurilor lor uriașe.
Stevens Institute of Technology, lector de mecanică, deținător a aproape treizeci de brevete, magician expert și membru al Comisiei Seybert pentru a investiga fenomenele spiritismului.
[217]
Vânzătorii au devenit interesați de producerea efectului de mișcare prin intermediul fotografiei prin interesul față de o jucărie care era cunoscută de mulți ani înainte de momentul invenției sale (1861). Acesta era fantasmascope, un dispozitiv care conținea o serie de imagini desenate montate în cerc pe carton și văzute printr-o serie de găuri corespunzătoare ca număr imaginilor. Când un astfel de dispozitiv a fost rotit, iluzia de mișcare a fost produsă imperfect, cel mai mare defect fiind o estompare a imaginii și dificultatea de a vedea orice detaliu mare din imagine. După o experimentare considerabilă, Sellers a descoperit un principiu important în producerea iluziei de mișcare cu orice grad de perfecțiune, unul care este folosit în camera și proiectorul modern cu imagini în mișcare. Acesta a fost faptul că este „absolut necesar ca imaginile să fie complet în repaus în momentul vederii sau ca mișcarea să fie într-o direcție a liniei vizuale, adică înaintând spre ochi sau retrăgându-se de acesta. ." Acesta, desigur, nu este principiul de bază pe care se bazează toată astfel de iluzie, cunoscut cu mult înainte de vremea Vânzătorilor; și anume că este necesar să se vizualizeze o serie de imagini cu o rapiditate suficientă pentru a se asigura că imaginea unei imagini este reținută de retină până când următoarea este adusă la vedere. Contribuția importantă a vânzătorilor în acest domeniu a fost în recunoașterea principiului secundar (enuntat între ghilimele mai sus) și în aplicarea fotografiei în acest scop.
Metoda specială pe care a folosit-o Sellers a fost să fotografieze o serie de poze pozate (pozate, deoarece era necesară o expunere lungă) și apoi să monteze printurile finite (stereografii) într-un dispozitiv brevetat de Sellers la 5 februarie 1861 și numit de el un „cinematoscop", un cuvânt care, după cum a spus Sellers, a fost menit să transmită ideea de „văd mișcare". 242
Cinematoscopul, după cum se poate observa din ilustrațiile însoțitoare, a constat dintr-o serie de lame rotative, fiecare lamă purtând un stereograf, care a fost vizualizat printr-un stereoscop obișnuit construit pe instrument. Lamele au fost înconjurate de o bandă de metal (banda care se rotește cu lamele) care ar fi oprit orice vizualizare a imaginilor, cu excepția faptului că două fante adiacente aproape de fiecare lamă au fost tăiate prin bandă. „Prin aceste fante imaginile pot fi văzute succesiv și pe măsură ce acestea [218 J
Cinematoscopul original al vânzătorului (cu amabilitatea Franklin Institute of Philadelphia, actual proprietar al instrumentului).
înaintează sau se retrage din ochi în direcția liniei vizuale și în intervalul focalizării prismelor. Această formă de instrument are un mare avantaj în menținerea imaginii în vedere pentru [219]
Stereografiile (afișate doar pe jumătate) din cinematoscopul vânzătorului care arată cele trei fotografii necesare. Subiectul este

doamna Coleman Sellers și au fost luate în jurul anului 1861. (Cu amabilitatea Institutului Franklin.)
mult timp, pentru că imaginea nu poate fi văzută în întregime prin aceste fante decât atunci când roata este în mișcare, când, pe măsură ce fanta trece prin fața ochiului, imaginea înaintează spre ochi și diferitele sale părți sunt văzute succesiv și totuși pare să fie destul de în repaus", se arată în brevetul însuși.
Numărul de stereografe necesare pentru a produce iluzia mișcării depindea de tipul de mișcare care trebuia reprezentat. Mișcarea a fost clasificată de vânzători ca fiind fie alternativă, fie rotativă. Mișcarea alternativă include tipurile mai simple, cum ar fi [220 J operațiuni ca „lovire" sau „tăiere", care prezintă două poziții extreme. În acest tip de mișcare a fost necesar să se realizeze trei imagini, una de fiecare extremă și cealaltă de o poziție la jumătatea distanței. De exemplu, cele mai cunoscute dintre fotografiile lui Sellers înfățișau un bărbat bătând un cui. Au fost pozate și realizate trei stereografii, una cu ciocanul la capătul ridicării sale, alta când a intrat în contact cu cuiul și a treia când ciocanul se afla la jumătatea distanței dintre aceste două poziții. Au fost realizate două imprimări ale fiecărei imagini, deoarece mișcările înapoi și înainte au fost necesare și au fost reprezentate prin fotografii identice. Cele șase stereografe au fost apoi plasate în cinematoscop, câte unul pe fiecare lamă în ordinea corectă* și au fost vizualizate prin capota stereoscopică, lamele fiind rotite.
Observatorul l-a văzut pe bărbat bătând în cui, brațul și ciocanul ridicându-se și coborând pe cui. Trebuie remarcat faptul că acest mod de observare producea senzația nu numai de mișcare, ci și de relief stereoscopic. După cum a spus Sellers, ceea ce și-a propus să realizeze a fost să expună imagini stereoscopice, astfel încât să le facă să reprezinte obiecte în mișcare, „adăugând la minunile acestei invenții minunate stereoscopul o aparență de viață care poate veni doar din mișcare".
Al doilea tip de mișcare la care se referă vânzători (rotativ sau cel în care nu există două poziții identice până la finalizarea seriei) a necesitat cel puțin șase imagini diferite pentru a produce efectul dorit în cinematoscop și unele tipuri de mișcare au fost necesare chiar mai mult. În astfel de cazuri, Vânzătorii au recomandat o schimbare a tipului dispozitivului, o modificare importantă fiind utilizarea unei serii de stereografe pe un lanț nesfârșit. Fără îndoială, aceasta a constituit prima bobină de imagine în mișcare.
După cum se vede, în niciun caz nu s-au putut produce efecte foarte elaborate, astfel încât de fapt cinematoscopul nu a reprezentat o mare îmbunătățire în această direcție față de fantasmoscopul mai vechi, cu excepția faptului că imaginile erau fotografice și puteau fi văzute mai detaliat. Este dificil la această dată târzie să se determine cât de intens a fost folosit kinematoscopul Sellers. Este menționat de mai multe ori în con-
• Cele două imagini ale fiecărei poziții extreme au fost plasate pe lame succesive pentru a produce o pauză la fiecare capăt al cursei.
[221 J
presa temporară, — Holmes, de exemplu, se referă la ea pe scurt în discutarea stereografiilor:
„În ceea ce privește mișcarea, deși, desigur, nu este prezentă în imaginile stereoscopice, cu excepția acelor trucuri de jucărie, care au fost introduse în ultima vreme, totuși este minunat să vedem cât de aproape efectul mișcării este produs de diferența ușoară a luminii

asupra apa sau pe frunzele copacilor, așa cum văd cei doi ochi din imaginea dublă.” 243
D. Appleton and Co., editorii din New York, care au fost printre primii care au impulsionat vânzările de carduri și fotografii stereografice, au fost interesați de instrumentul Sellers și au introdus pe piață o formă a acestuia pe care o numeau „motoscop”. 1M4
În cel mai bun caz, cinematoscopul sau motoscopul nu ar fi putut atinge mai mult decât poziția unui moft trecător. Interesul său principal în prezent este faptul că a dus în cele din urmă la proiectorul de imagini în mișcare; iar Vânzătorilor ar trebui să le revină partea cuvenită de credit pentru originarea și studierea acestei probleme importante.
Pe lângă cinematoscop, Sellers a brevetat multe alte dispozitive din domeniul fotografic, toate acestea fiind în esență îmbunătățiri ale mecanismelor utilizate de fotograf.
Clubul de schimb fotografic pentru amatori, căruia îi aparțineau Sellers și prietenii săi, a fost cel mai activ din 1861 până în 1863. Războiul a chemat mai mulți dintre membrii săi, inclusiv secretarul său, iar interesul a scăzut în timpul anxietăților presante ale zilei.
Holmes a reflectat vremurile în care a scris Sellers pe 6 iulie 1862: „Știu că îmi vei scuza neglijența când îți spun că am neglijat aproape totul în interesul tremurător cu care am urmărit averile armatei înainte de Richmond, în pe care primul meu născut îl servește ca căpitan.Mi-a fost aproape imposibil să mă gândesc la altceva decât la ce se întâmplă acolo... Dacă nu ar fi acest război, aș începe să-mi aleg aparatul fotografic mâine. " 245

0
CARTA 13
O
Fotografi de război civil
Au trecut peste șaptezeci de ani de când războiul dintre state s-a încheiat și totuși rămâne o înregistrare picturală mai extinsă și mai vie a acestei lupte sfâșietoare decât a oricărui alt conflict major din timpurile moderne până la Războiul Mondial. Multe dintre înregistrările fotografice ale Războiului Civil au fost reproduse în monumentala Istorie Fotografică a Războiului Civil în zece volume; cititorul, întorcându-și paginile, poate privi însuși chipurile nenumăraților tineri care au luat parte la luptă, poate vedea scenele de conflict și carnagiu și poate privi pe „Yank” sau „Reb” în rutina lui. viața de zi cu zi în momentele sale nesanguinare. Importanța acestei înregistrări a fost atestată de armată, de oameni de seamă în afacerile națiunii și de istorici de multe, de multe ori. Dar, printr-o nepăsare curioasă, foarte puțină atenție a fost acordată celor care au făcut efectiv aceste înregistrări istorice importante. Adevărat, câteva pagini din Istorie sunt dedicate istoriei fotografice reale și sunt menționați Brady și Gardner, dar în niciun loc nu se depune niciun efort special pentru a-i oferi fotografului real al fiecărei scene cuvenitul său.248
Acum, după trei sferturi de secol, faptele reale care au legătură cu această fază a istoriei devin din ce în ce mai greu de găsit. O căutare extinsă pentru astfel de informații a scos la iveală numele unora dintre acești istorici uitați.
Este dificil la această dată târzie de a determina cui ar trebui să i se acorde meritul pentru ideea de a înregistra fotografic scenele Războiului Civil. Trebuie subliniat că înainte de războiul dintre state, fotografia fusese folosită în scopul înregistrării războiului și a ravagiilor acestuia.

Cele mai vechi înregistrări fotografice despre război cunoscute acum sunt aproximativ patru sau cinci dagherotipuri realizate în timpul războiului mexican (18461848). Aceste dagherotipuri sunt acum în posesia domnului H.
[223]
Armor Smith de la Muzeul de Știință și Artă Yonkers (New York). Din puținele informații clare care există despre ei, este probabil că au fost făcute de un dagherotipist local din orașul Saltillo, Mexic. Deși sunt interesante, ele nu au o mare importanță din punctul de vedere al portretului războiului, deoarece erau atât de puțini la număr încât să fie abia cunoscuți. Din acest motiv, exemplul lor a jucat, fără îndoială, un rol mic în influențarea fotografilor ulterioare zilei lor în realizarea unor înregistrări similare. Cu toate acestea, este posibil ca una dintre ele să fie prima înregistrare fotografică a unui câmp de luptă, cel de la Buena Vista, care a fost luptat la 23 februarie 1847.246"
Războiul Crimeei, care s-a încheiat în 1856, și-a avut fotografi, care au lăsat înregistrări mult mai extinse decât puținele dagherotipuri supraviețuitoare ale războiului mexican. Armatele engleze din India și China au fost, de asemenea, urmate de un „cavaler al camerei”, un domnul Beato.247
Din declarațiile dintr-unul dintre articolele lui Holmes, este cert că conflictul franco-austriac din 1859 și-a avut și fotograful, căci Holmes descrie două vederi stereografice ale acestui război, una a câmpului de luptă din Magenta și cealaltă a celui de la Melegnano.248. Se va aminti că Holmes, în primul său articol publicat în 1859, afirmase că „următorul război european ne va trimite stereografii ale bătăliilor”. Posibilitatea de a realiza înregistrări picturale de către camera de filmat a scenelor de război fusese astfel sugerată din plin fotografilor americani.
Cu toate acestea, sugestii mai precise decât acestea au fost făcute la o reuniune regulată a Societății Americane de Fotografie, care a avut loc la New York la 10 iunie 1861, când a avut loc o discuție extinsă despre aplicarea fotografiei în scopuri militare. Ca urmare a acestei discuții, președintele Societății, John W. Draper, a numit un comitet care să se ocupe de chestiunea cu Departamentul de Război de la Washington. Comitetul și-a oferit sugestiile și serviciile Departamentului, dar, după cum se poate imagina, Secretarul de Război avea o treabă mult mai serioasă la îndemână decât să citească scrisorile fotografilor amatori, pentru că președintele Draper a raportat trei luni mai târziu Societății. – „S-au făcut puține progrese în materie din cauza preocupării extraordinare a Departamentului.” 249
Deși eforturile Societății au eșuat, este posibil să fi avut [224]
Dagherotipul războiului mexican: General Wool and Stali', Saltillo, iarna 1846-47. (Din colecția personală a lui H. Armor Smith, Yonkers, NY)
a chemat subiectul mai direct în mintea fotografilor profesioniști, pentru că găsim o înregistrare certă a faptului că cel puțin doi fotografi au fost prezenți la prima angajament majoră a Războiului Civil, cea de la Bull Run, Virginia, pe 21 iulie 1861.
Unul dintre aceștia a fost Brady – al doilea nu îl cunosc. Dacă cineva se oprește să reflecteze pentru o clipă, pare curios că Brady, fotograful la modă, al tuturor bărbaților, ar trebui să încerce o astfel de întreprindere. Motivele deciziei lui Brady de a fotografia scene de război am discutat pe larg în altă parte, dar se poate sublinia aici că a fost o decizie logică, când se amintește că Brady se

considerase istoricul pictural al carierei sale profesionale la începutul carierei sale. ori.250 După cum a afirmat însuși Brady: „Am simțit că trebuie să plec. Un spirit în picioarele mele a spus „du-te", și am plecat." A întâmpinat dificultăți considerabile în a obține permisiunea de a ajunge pe front, pentru [225]
Brady și majoritatea celorlalți fotografi de scene de război nu aveau nicio legătură oficială cu A ny. Povestea propriei lui Brady despre aventura inițială în această direcție este extrem de interesantă și dezvăluie unul dintre motivele pentru care a avut atât de mulți prieteni. Brady spune:
„Îl cunoșteam de mult pe generalul Scott și, în zilele de dinaintea războiului, era un lucru cu grijă să cumperi rațe sălbatice de la vasul cu aburi Crossing of the Susquehanna și să le duc la prietenii tăi aleși, iar eu îl duceam adesea pe Scott, la New York. , rațele lui preferate. I-am făcut sugestia mea în 1861. El mi-a spus, spre uimirea mea, că nu trebuie să rămână în comandă. Mi-a spus: „Domnule Brady, nimeni în afară de consilierul meu, Schuyler. Hamilton, știe ce trebuie să vă spun. Generalul McDowell îmi va succeda mâine. Veți avea dificultăți, dar el și col. Whipple sunt persoanele pe care trebuie să le vedeți. Am avut probleme; s-au ridicat multe obiecții. Cu toate acestea, am mers la prima bătălie de la Bull Run cu două vagoane de la Washington. Însoțitorii mei personali au fost Dick McCormic, pe atunci un scriitor de ziar, Ned Hause, și Al Waud, artistul de schiță. Am stat toată noaptea la Centreville; am ajuns până la Fordul lui Blackburne; am făcut poze și ne-am așteptat să fim la Richmond a doua zi, dar nu a fost așa, așa că aparatul nostru a fost foarte avariat pe drumul de întoarcere la Washington; totuși. am ajuns în oraș". 251
Brady a dat această relatare la aproximativ treizeci de ani după ce au avut loc evenimentele descrise, dar există două relatări contemporane despre primul conflict, care îl fundamentează pe Brady în general și, în sine, sunt relatări amuzante despre consecințele bătăliei.
Prima dintre acestea a apărut în American Journal of Photography la 1 august 1861:
„Fotograful ireprimabil, ca și calul de război, stinge bătălia de departe. Am auzit de două petreceri fotografice în spatele armatei federale, în avansarea acesteia în Virginia. Una dintre acestea a ajuns până la fumul Bull's Run și țintea tubul care nu eșuează deopotrivă către prieteni și inamici, când, împreună cu restul Marii noastre Armate, au fost complet înfrânți și au luat-o pe călcâie, lăsându-și echipamentele fotografice la pământ, asupra cărora rebelii, fără îndoială, s-au aruncat. ca trofee ale victoriei.Poate că au considerat aparatul de fotografiat o mașinărie infernală.Soldații trăiesc să lupte încă o zi, prietenii noștri speciali să-și facă din nou fotografiile.
„Cealaltă parte, oprirea la Fairfax, a avut un succes destul de mare. Avem în fața noastră imaginea lor stereo superbă asupra faimului Tribunal Fairfax.
„Când vor mai avea fotografii în Virginia?" 252 [226]
MB Brady la vârsta mijlocie (fotografie de LC Handy, 1875; cu amabilitatea LC Handy Studio, Washington).
Brady a fost cel care, împreună cu Armata Unirii, a fost complet înfrânt, dar pierderea sa nu a fost atât de gravă pe cât ne-ar face să credem această relatare. El a reușit să se țină de vagoanele care purtau echipamentul său, împreună cu unele negative expuse, dar, așa cum am văzut mai sus, a trebuit să recunoască cu tristețe: „Aparatul nostru a fost o afacere bună [227]
avariat pe drumul de întoarcere la Washington, dar am ajuns în oraș."

Relatarea lui este mai bine coroborată de nota din Humphrey's Journal decât este în înregistrarea American Journal: 253
„Publicul îi este îndatorat lui Brady, din Broadway, pentru numeroasele vederi excelente despre „războiul cu viziune sumbră”. A fost în Virginia cu aparatul de fotografiat și multe și pline de spirit sunt fotografiile pe care le-a făcut. Ale lui sunt singurele înregistrări de încredere de la Bull's Run. Corespondenții ziarelor Rebel sunt falsificatori puri, corespondenții jurnalelor nordice nu sunt. de care se poate baza, iar corespondenții presei engleze sunt cu totul mai răi decât oricare dintre ele; dar Brady nu prezintă niciodată greșit. El este pentru campaniile republicii ceea ce Vandermeulen a fost pentru războaiele lui Ludovic al XIV-lea. Imaginile sale, deși poate nu atât de durabile precum piesele de luptă de pe piramide, nu le vor imortaliza cu atât mai puțin pe cele introduse în ele.
„Brady a dat dovadă de mai multă stăpânire decât mulți dintre ofițerii și soldații care au fost în luptă. A mers – nu exact ca „Șaizeci și nouă”, dezbrăcat până la pantaloni – dar cu mânecile înfășurate și camera mare îndreptată spre fiecare. punct de interes pe teren. Unii pretind, într-adevăr, că instrumentul cu aspect misterios și formidabil a fost cel care a produs panica! Se spune că fugarii l-au confundat cu marele pistol cu abur care descarca 500 de bile pe minut și au luat imediat călcâiele lor când au ajuns în centrul atenţiei!Oricât ar fi acest lucru, este cert că nu s-au îndepărtat de Brady la fel de uşor ca de inamic.El i-a fixat pe laşi dincolo de orice îndoială.
„În primul rând, observatorul îl va observa poate pe cunoscutul corespondent al London Times; omul care a fost celebrat pentru că a scris scrisori grafice când nu era nimeni care să-l contrazică, dar care a dovedit, prin corespondența sa din această țară, că dar puțină încredere poate fi pusă în conturile lui. Priviți-l în timp ce zboară pentru o viață dragă, cu notițele ieșind din buzunare, stimulându-și corcelul cu aspect nenorocit, pălăria dispărută și el însuși imaginea unei disperări abjecte.
„Dar, lăsând glume la o parte, această colecție este cea mai curioasă și interesantă pe care am văzut-o vreodată. Grupările de regimente și divizii întregi, într-un spațiu de câțiva metri pătrați, prezintă unele dintre cele mai curioase efecte produse până acum în fotografie. Având în vedere circumstanțele în care au fost luați, în mijlocul entuziasmului, mișcărilor rapide și fumului câmpului de luptă, nu există nimic de comparat cu ei în contrastele lor puternice de lumină și umbră.”
Brady și-a dat seama, pe măsură ce amploarea operațiunilor din timpul războiului, că el însuși va fi capabil să înregistreze doar o mică parte din război [228]
scene. Pentru a face față acestei dificultăți, a angajat un număr de fotografi, i-a echipat și i-a trimis pe diferite fronturi. „Am avut oameni în toate părțile armatei”, a spus Brady, „ca un ziar bogat”. La un moment dat se spune că avea un personal de douăzeci de oameni astfel angajați. Sprijinirea și plata acestui personal în domeniu a fost o întreprindere costisitoare, așa cum se poate bine imaginat, iar Brady a estimat că l-a costat cu mult peste o sută de mii de dolari.
Acest fapt este important atunci când se consideră că fotografiile Războiului Civil sunt aproape invariabil creditate lui Brady. Brady merită creditul cuvenit, pentru că ideea lui și banii lui au finanțat afacerea, dar munca reală de fotografiere a războiului a fost realizată de mulți alții, precum și de Brady însuși. Acest lucru nu înseamnă că nu a realizat scene reale de război după dezastrul de la Bull Run,

pentru că a făcut-o. A fost pe terenul de la Antietam în 1862; a fost prezent la Gettys-burg în 1863 la câteva ore după încheierea conflictului și era ocupat cu aparatul de fotografiat; la Fred-ericksburg în 1862 și la Peters- y H O'SuIlivan—o fotografie realizată de sine stătător în 1864, a fost prezent pe Istmul din Panama· 1870· în conflictele reale și a fost sub foc; a fost, de asemenea, un vizitator frecvent pe front în timpul interludiilor relativ liniştite dintre conflictele reale. Toate acestea erau, totuși, locuri nu departe de Washington, pe care le folosea ca sediu și unde trebuie să fi petrecut o mare parte din timpul său dirigând munca personalului său extins pe teren și operațiunile celor două galerii foarte la modă. la New York şi Washington.254

Faptele menționate mai sus par demne de spus destul de clar, deoarece mai mult de un potențial critic în ultimii ani a discutat pe larg meritele artistice ale multor fotografii de război de la Brady, care, ca [229]

Galeria Gardner din Washington, 1865 (cu amabilitatea LC Handy Studio).

de fapt, foarte probabil nu au fost făcute deloc de Brady, ci de unii dintre membrii personalului său. Este foarte bine să-i acordăm lui Brady meritul său, dar critica artistică ar trebui să se limiteze la munca despre care se știe că vine din mâinile lui și numai ale lui. Acest principiu, presunții critici l-au ignorat complet.

Cine au fost, deci, fotografi reali ai Războiului Civil, pe lângă Brady? Numele unora au fost găsite, dar probabil că există și altele ale căror nume nu vor fi niciodată recuperate. Printre cei care au fost la un moment dat în personalul lui Brady au fost Louis H. Landy, asistentul său personal, Alexander și James Gard-ner, David Knox, Wm. R. Pywell, TH O'Sullivan, DB Wood-bury, J. Reekie, JF Coonley, TC Roche, Samuel C. Chester, un dl Wood, un dl Gibson și un dl Fowx.2551 În plus, multe munca fotografică a fost realizată de operatori cu numire în armată, deși cea mai mare parte a muncii lor a constat în pregătirea de copii de hărți și planuri; printre acești oameni de armată se numărau căpitanul AT Russel, Sam. A. Cooley și Geo. M. Barnard. Și Confederații aveau fotografii lor; cel mai proeminent dintre ei [230]

au fost George F. Cook din Charleston, SC (care avea conducerea galeriei Brady în 1851), AD Lytle din Baton Rouge, Edwards și McPherson și Oliver din New Orleans. Nu s-au găsit prea multe informații despre acești bărbați. Câteva fapte sunt disponibile cu privire la Gardner, O'Sullivan, Roche, Russel și Barnard, dar restul sunt cunoscute numai după nume.

Alexander Gardner a fost un scoțian adus în această țară de Brady în anii cincizeci, după introducerea tipăritului pe hârtie realizat din negativul de colodion. El a fost pus la conducerea galeriei de la Washington pe care Brady a deschis-o în 1858. În următorii patru ani a continuat în această poziție, dar la începutul anului 1863 și-a deschis propria galerie la Washington. În ultimii ani ai războiului, Alexander Gard-ner și fiul său James, cunoscut în mod familiar sub numele de „Jim”, au fost angajați la cartierul general al armatei lui.

A LE'](
GARDNER,
ARTIST FOTOGRAFIC,
Colțul Seornth și D strette, Washington.
(Peste DookMore al lui Shepherd Rilay, vizavi de Biroul de informații din Na. timnl.)

A avut premisa montată în mod expres într-o Galerie de Fotografie, a fost amenajată cu noul aparat pentru a fi îmbunătățit și toate aranjamentele au fost adoptate, care s-au răcit oricând vor facilita producția de „Imagini frumoase”.
To evită greșeala м geuerally nud juatly cotuplarnedof, tbe '' Light" basbeeu c^jtrnctedeo ca toobviateall bear; și umbre nenaturale nuder tbe eyehrowii și chiu. Și tbe cb etnic al Jenarimeut b aa been brougbttoencli perfecțiunea rareed a Vieeittinterteed that tbeeittinterceed that tbeehrowii și chiu. cinci secunde I De multe ori nu mai mult de un cr twc !
Marea dificultate care a avut-o până acum de a face fotografii pentru copii și familie este acum la tbia Gallery a comparati vel v eney taek '
Sala de opere va fi deschisă pentru toate de la Eigbt A M. până la aia PM Excelleni Picturea sunt uo expoziție realizată până târziu în seara 6.20.
Fotografie imperială!:'raphs,
Și fiecare intermedie eize 10 Min.iatore,
Complet, colorat și re-atins,
În stilul dneal al Lhe art.
Cartes de Visite.
Pat elegant.
Pricu Moderale. Salisfaclinn Ouaranlied.
Da.guerreotypea, Ambrotypes, aud Photographe copied for Cartea de Visite, or enlarged notifluished iu MezzoLint, OU, or Water Colerti.
Painlioes, statuar. Modele, Mapa, Drawhigs, Engravings, ita. copeo cu diapatc „“ „
Ordine pentru clădiri Rublic, Reședințe familiale, grupuri de familie.^c Nice, Company.Kegimental și alloLherouf. lucrarea la uşă a aUended la promply.
Fotografie Incidente de dosar Război.
Cea mai mare colecție de viziuni de război realizată vreodată. În afară de marele interes pe care îl au pentru ei, ei sunt fără egal ca opere de artă. Printre contribuitori se vor găsi numele celor mai supuși dietetici fotografi din țară.
Colecția constă într-o multitudine de vederi ale acenelor și ale battb-flelda din Arai și eoond Bull Run, Yorktown Fair Oaks, Savage Station. Cedar Monnta.ln, Hilton Head, Fort Pnluki, South Mountata, Harper'· Ferry, Antietam.aod F=enokeburg. Vederi ale Warrentan, Cuipeper, Fairfvc, Beaufort, Aquia. Creek, Falmouth, Sbarpebnrg, Berlin, Roins of Hampton și diverse alte localități interesante.
Groapa de Genera! Ofițerii și Staffa Groupa ilustrează Camp Life.
Portraita of General Officers en Horseback. o colecție mare de par50D8grs distinctive, militare, literare și științifice
Un corp de artist conetaDtly in'tbe fleld, care se adaugă la colecție în fiecare zi.
Trimiteți pentru un catalog, corectat până la L iunie 1863, 26 mai^--eotf
Prima reclamă a lui Gardner în National Intelligencer, Washington, 26 mai 1863. Anterior, Gardner era responsabil de galeria lui Brady din Washington.
Potomac în realizarea hărților, dar și-au folosit „timpul liber” pentru a realiza multe scene importante de război. Ca Brady, Gardner em a angajat un personal de fotografi în acest scop.
În 1866, Gardner a publicat o lucrare în două volume, Sketch Book of the War, care era în principal o colecție de 100 de fotografii

(fotografii reale, nu reproduceri) fiecare măsurând aproximativ 7" x 9". Fiecare print are o descriere și, în plus, conține numele fotografului care a realizat efectiv negativul și
data la care a fost luat. Cartea este una dintre cele mai importante surse de informare pe care le avem pe această temă, începând cu ea

aflăm numele multora dintre bărbații care au realizat efectiv fotografiile Războiului Civil și au fost angajați de Brady și Gardner, și ai căror editori de identitate din Photographie History of the Civil War nu au încercat să le determine.
O'Sullivan și Roche au avut, probabil, cele mai extinse și mai variate experiențe de război dintre oricare din acest grup. Au fost prezenți pe multe fronturi în timpul angajamentelor reale și au fost sub foc de multe ori. Ambele merită mult mai mult credit decât au primit-o anterior și ambele au avut o istorie importantă în domeniul fotografiei americane după încheierea războiului, așa cum se va vedea mai târziu.
Lucrarea lui Russel, care s-a limitat mai degrabă la Departamentul de Cartier, include multe vederi ale sistemelor feroviare.
Fotografii din Războiul Civil și ținuta lor, nume necunoscute (cu amabilitatea Signal Corps, SUA).
și dispozitivele folosite de armata Uniunii.258 Barnard a fost fotograful oficial al biroului inginer-șef, Divizia Mississippi, și a fost unul dintre puținii fotografi menționați în înregistrările oficiale ale armatei Uniunii. Seria sa cea mai importantă de vederi de război a fost făcută în timp ce îl însoțea pe Sherman în faimosul său marș către mare.257

„Recolta din Dcath” — Confederatul mort la Gettysburg. (Fotografie făcută în dimineața devreme a zilei de 4 iulie 1863, de TH O'Sullivan.)
Fotografii sudici au lucrat cu un handicap mult mai mare decât colegii lor din nord, însă, pentru că proviziile lor trebuiau introduse ilegal din nord. Soții Anthony au furnizat nu numai lui Brady și Gardner și oamenii lor, ci și fotografii confederați menționați anterior și, probabil, mulți alții. Dintre fotografii confederați, Lytle trebuie să fi dus de departe cea mai incitantă și periculoasă viață, pentru că s-a angajat în distracția de a fotografia forțele și fortificațiile Uniunii și și-a trimis fotografiile la cartierul general al Confederației. Ce poveste ar fi putut să spună!258
Viața fotografilor de teren care au încercat să țină pasul cu armatele în marș și să fotografieze scenele de conflict, a fost la fel de incitantă și la fel de plină de interes ca și a fraților lor istorici, corespondenții de război. Dar viața fotografului era mult mai distragătoare. Corespondentul de război avea de îngrijit doar caietul și creionul, dar fotograful trebuia să-și ducă camera întunecată și toate proviziile — sticlă, colodion, nitrat de argint, revelator —, deoarece procesul umed era singurul încă disponibil. către fotograful comercial. Farfuria lui trebuia să fie turnată cu col-
Lodion, sensibilizat în cortul său întunecat, s-a grăbit la cameră, expus de la zece la treizeci de secunde, s-a grăbit înapoi la cortul întunecat pentru dezvoltare și a pregătit o nouă farfurie. După cum se poate observa dintr-o examinare a imprimeurilor care ilustrează ținutele fotografice folosite în timpul războiului, operatorii lucrau în perechi. Unul în cortul întunecat — celălalt manipulând camera. Ce viață plăcută trebuie să fi fost — mai ales pentru bărbatul din cortul întunecat, când împușcătura și obuzul zburau!

Corturile întunecate folosite au fost diverse modificări ale celor folosite de amatorii a căror muncă am discutat în capitolul precedent. Corturile erau de obicei montate pe un pat de căruță și trase de cai. Din cauza acestui aranjament, dezastrele erau mai mult sau mai puțin frecvente când caii se speriau. Astfel de dezastre nu puteau fi remediate decât printr-o vizită la baza de aprovizionare pentru un nou stoc.
Mai multe camere au fost incluse în ținuta unui fotograf de teren - instrumente mari și greoaie în comparație cu echipamentele moderne. Întotdeauna, însă, a existat o cameră stereoscopică, pentru că de departe cel mai mare număr de vizualizări de război au fost realizate pe negative stereo-grafice. Brady și Gardner sperau să-și finanțeze întreprinderile prin vânzarea populară a unor astfel de opinii — o speranță zadarnică în cazul lui Brady. Camerele de fotografiat mai mari decât cele stereoscopice completau de obicei ținuta, fie cele suficient de mari pentru a prelua negative pe toată placa, fie pentru a asigura vizualizări de 8" x 10". Unele negative ale scenelor de război erau mari ca 17" x 20" (luați în considerare dificultatea de a curge și de a sensibiliza o astfel de placă), dar acestea nu au fost, fără îndoială, încercate decât în taberele de bază.258
Având în vedere viteza lentă a materialelor fotografice disponibile acestor bărbați, imaginile de acțiune erau practic excluse. O înregistrare a unei obuze care sparge a fost privită ca o minune fotografică și a fost obținută rar. Ca urmare, conflictele reale nu au fost fotografiate, cu excepția unei oarecare distanțe, astfel încât figurile individuale sunt cu greu vizibile. Ocazional va fi găsită o fotografie a unei baterii care declanșează la comandă, deoarece pauza dintre comenzi a făcut posibile astfel de înregistrări. Scenele de luptă, în mod necesar, erau limitate la evenimentele de după conflictul propriu-zis, când limacșii de plumb își găsiseră amprenta și își lăsau supușii suficient de nemiși pentru [234]
O parte din tabără și inspecția trupelor de la Cumberland Landing. (Fotografie de Wood și Gibson, mai 1862, când armata lui Potomac devenea o unitate puternică a forțelor Uniunii.)
chiar și placa udă lentă pentru a le înregistra imaginile. Aceste fotografii, cum ar fi „Harvest of Death” de O'Sullivan reprodusă în aceste pagini, au fost realizate în număr considerabil și circulate pe scară largă la acea vreme. Ele au adus oamenilor de acasă sensul real al războiului într-un limbaj nesigur. Holmes, scriind în Atlantic Monthly pentru ianuarie 1863, dezvăluie acest fapt comentând unele dintre opiniile formulate de Brady după bătălia de la Antietam Holmes scrie cu un sentiment care poate fi doar parțial imaginat, pentru că el însuși vizitase acest lucru. câmpul de luptă la numai câteva ore după conflictul în căutarea fiului său rănit, căpitanul la care s-a referit în scrisoarea sa citată în ultimul capitol „Lăsați-l pe cel care dorește să știe ce este războiul”, scrie Holmes, „să se uite la această serie. a ilustraţiilor. Aceste epave ale bărbăției aruncate împreună în grămezi neglijenți sau așezate în rânduri îngrozitoare pentru înmormântare erau vii, dar ieri. Cât de dragi cercurilor lor mici, de departe, majoritatea dintre ei! — cât de puțin îi pasă [235 J
Bateria D, a cincea artilerie americană în acțiune la Fredericksburg, Virginia, mai 1863. (Fotografie de TH O'Sullivan.)
căci aici de partea obosită al cărei birou este să-i trimită pe pământ! Un ofițer, ici și colo, poate fi recunoscut; dar pentru restul — dacă sunt dușmani, ei vor fi numărați și asta este tot. . . . Era atât de aproape ca și cum ați vizita câmpul de luptă pentru a privi aceste

priveliști, încât toate emoțiile excitate de vederea reală a scenei pătate și sordide, presărate cu zdrențe și epave, s-au întors la noi și le-am îngropat în adâncurile noastre. cabinet, așa cum am fi îngropat rămășițele mutilate ale morților pe care ei i-au reprezentat prea viu. . . . Vederea acestor imagini este un comentariu asupra civilizației, așa cum sălbaticul ar putea triumfa pentru a-și arăta misionarii.” 200
Deși nu au reușit să fotografieze conflictele reale, fotografii Războiului Civil nu au fost neexpuși pericolelor. După cum am spus, Brady a fost sub foc de mai multe ori; O'Sullivan și-a doborât camera de două ori de fragmente de obuze; într-o anumită ocazie, cârpa lui a fost ruptă și nisip a fost împrăștiat peste farfurii, dar el și-a păstrat sarcina și și-a asigurat fotografiile în timp ce era veteran [236]
— Ce vreau, .John Henry? Viața în tabără a avut compensațiile sale, așa cum a fost fotografiat de Alex Gardner la Warrenton, Virginia, în noiembrie 1862.
artileriştii, care erau tovarăşii săi la acea vreme, au luat cu înţelepciune probele lor de bombe. Roche de la Dutch Gap Canal fotografia lucrările Confederate în acțiune, cu obuze grele izbucnind în jurul lui. O obuze de zece inci a explodat doar la mică distanță de el, „dar nimic nu a descurajat și scuturând praful din cap și din aparatul de fotografiat, s-a deplasat rapid la fața locului și, așezând-o peste groapa făcută de explozie, și-a expus farfuria. la fel de rece ca și când nu ar exista niciun pericol și ca și cum ar lucra într-o curte de la țară”. Coonley, însărcinat să facă fotografii ale unui număr de poduri ale Uniunii, se ocupa de munca lui într-o zi când un corp de cavalerie confederată a apărut în râpa de sub pod și a deschis focul asupra lui; și-a încheiat munca fără grabă, dar apoi s-a grăbit să recâștige motorul și vagonul care i-au fost desemnate pentru sarcina sa.281
Aceste câteva povești care au fost păstrate timp de peste o jumătate de secol ilustrează faptul că cameramanii din Războiul Civil erau personaje îndrăznețe și curajoase și, deși uitate, merită [237]
O altă diversiune a vieții de tabără, o luptă de cocoși. Fotografie făcută de David Knox în august 186'1, când armata lui Potomac era tabără înaintea Petersburgului.
partea lor de credit și glorie în realizarea acestor importante înregistrări istorice.
Negativele asigurate de Brady și personalul său au avut o istorie lungă și complexă.262 După ce Brady și-a organizat personalul, au fost date instrucțiuni pentru a face toate negativele, atunci când era posibil, în dublu exemplar, iar multe au fost făcute în trei exemplare .
Cheltuielile mari pe care le făcuse Brady pentru a asigura viziunea Războiului Civil fuseseră acoperite doar în mică parte prin vânzarea de stereografe. Multe au fost vândute în timpul Războiului, dar profiturile au fost cu mult sub realizarea investiției lui Brady. După război s-a instalat reacția naturală; oamenii voiau să-l uite cât mai curând posibil și, în consecință, vânzarea opiniilor de război a fost aproape de oprire. E. și HT Anthony and Company era cel mai important creditor al lui Brady, deoarece proviziile pentru oamenii săi de pe teren proveneau aproape exclusiv din această casă. Pentru a-și îndeplini factura, Brady le-a dat un set de negative dobândite cu un cost atât de mare de timp, bani, îndemânare și curaj. Câțiva ani după încheierea [238]

Război, stereografele Brady poartă amprenta lui Anthony. Al doilea set de negative, Brady a încercat să-l dea celui mai mare ofertant. În 1869, el a pregătit un catalog de negative de război care includea, în plus, „portrete ale multor bărbați distinși care au figurat în primii ani ai secolului actual; asemănări ale tuturor actorilor importanți din războiul cu Mexic și portrete ale unor oameni eminenți și femei din toată țara”. După cum se poate vedea, această colecție a îmbrățișat principalele rezultate ale muncii sale timp de douăzeci și cinci de ani. Din nefericire pentru Brady, nu a apărut niciun cumpărător. Brady a încercat să intereseze Congresul și un raport al Comitetului Bibliotecii din 1871 a recomandat achiziționarea a două mii de negative portret, dar Congresul nu a reușit să ia măsuri.
Când a devenit clar că niciun cumpărător nu era interesat, Brady a depozitat colecția valoroasă. În 1873, a avut loc una dintre cele mai grave crize financiare din istoria Americii, iar mulți oameni buni au fost distruși în panica care a rezultat. Brady, care investise enorm
Faimosul Harpers Ferry la confluența râurilor Potomac și Shenandoah. (Fotografie de James Gardner, iulie 1865.)

Biserica Dunkard din Antietam, 17 septembrie 1862. Bătălia rebelă și apărătorii ei rămași. (Fotografie de Brady.)
în imobiliare, a suferit cu restul și o mare parte din proprietatea lui a fost pierdută. Galeria sa la modă din New York și multe loturi din Central Park au fost vândute pentru a satisface cerințele creditorilor săi; tot ce a rămas din accident a fost galeria lui din Washington. El nu a putut plăti factura de depozitare a colecției sale de negative, iar aceasta a fost oferită spre vânzare la licitație publică pentru a satisface pretențiile companiei de depozitare. Cumpărătorul a fost Departamentul de Război, care la 31 iulie 1874, a cumpărat colecția de la compania de depozitare pentru 2.840 USD. În anul următor, generalul Benjamin F. Butler a subliniat Congresului că Brady însuși nu a dat drepturi guvernului pentru aceste negative și a îndemnat la acțiune. James Garfield, mai târziu președintele Garfield, a insistat și el în Camera Reprezentanților cu aceste cuvinte:
Sediul lui Brady în fața Petersburgului, martie 1865. (Fotografie de Brady.)
„Bere este un om care și-a dăruit 25 de ani din viață (și viața oricărui om, oricât de umil ar fi statutul său, valorează ceva considerabil) unui singur scop mare: păstrarea monumentelor naționale în măsura în care arta fotografică poate face acest lucru. , cu scopul de a face o astfel de colecție cum nu există nicăieri în lume. . . . Acest om a mers atât de departe încât și-a trimis organizația pe câmp și unii dintre oamenii săi au fost răniți în apropierea câmpului de luptă pentru a fotografia lupta care avea loc.” 263
Prin susținerea lui Garfield și Butler, Brady a votat în cele din urmă o alocare de 25.000 de dolari pentru plata colectării despre care Garfield a spus că valorează 150.000 de dolari. Știind că valoarea lor a fost recunoscută la acea vreme, este greu de înțeles tratarea ulterioară a colecției. Negativele au fost im-

Abraham Lincoln (fotografie de Alexander Gardner, 15 noiembrie 1863; cu amabilitatea regretatului prof. FH Hodder). Imprimarea a fost realizata din negativul original care masoara 4y.! cu 5Y2 inci.
Abraham Lincoln (fotografie de Brady, 9 februarie 1864; cu amabilitatea regretatului profesor Hodder). Imprimarea a fost realizată din negativul original în 1929.

manipulate corect și neglijent, împrumutate unor persoane din afara Departamentului de Război, necatalogate și altfel neglijate de câțiva ani. Drept urmare, multe au fost pierdute sau rupte, iar altele s-au zgâriat și crăpat. În 1897, un catalog al negativelor rămase arăta că acestea însumau 6001, inclusiv 125 de folii transparente. În prezent, ei sunt îngrijiți corespunzător de Serviciul Pictural al Armatei, o ramură a Corpului de semnalizare al Armatei Statelor Unite și tipărituri de la mas-[243]
Ter copii ale negativelor supraviețuitoare pot fi obținute în condiții rezonabile.
Setul duplicat de negative Brady dobândit de către Anthonys posedă o istorie și mai perversă. După ce cererea de opinii de război a scăzut, Anthonys au stocat negativele. Au fost practic uitate câțiva ani până când au fost descoperite de John C. Taylor din Hartford, Connecticut, care le-a găsit într-o mansardă și le-a folosit. Taylor a vândut o serie de vizualizări făcute din aceste negative la începutul anilor optzeci. Totuși, titlul colecției a fost asigurat de colonelul Arnold A. Rand de la Boston și de generalul Albert Ordway de la Washington. Rand și Ordway erau colecționari privați care erau profund interesați de hobby-ul lor. Colecția lor a fost păstrată cu grijă, catalogată și s-au făcut completări. Cea mai importantă adăugare a fost includerea a două mii de negative făcute de sau sub conducerea lui Alexander Gardner în timp ce era în armata Po-tomac. Colecția Ordway-Rand a fost astfel o colecție mult mai extinsă și mai bine conservată decât negativele Brady achiziționate de Departamentul de Război. În 1884, Ordway și Rand s-au oferit să-și vândă colecția Congresului pentru a completa și a mări colecția Brady aflată deja în posesia guvernului. Congresul, însă, nu a luat nicio măsură și
Abraham Lincoln (fotografie de Gardner, problema a fost abandonată. Ordway 9 aprilie 1865; prin amabilitatea regretatului Prof. Hodder).
"   " și Rand și-a vândut în cele din urmă col-
lui Taylor și timp de vreo douăzeci de ani istoria colecției devine din nou obscură. În cele din urmă, EB Eaton din Hartford, Connecticut, le-a redescoperit și a sugerat reproducerea lor, sugestie care a dus în cele din urmă la publicarea (1911) a [244 J.
Generalul Potter și Statul Major – Brady în haine civile. (Fotografie despre 1864; prin amabilitatea LC Handy Studio.)
Richmond, Virginia, iunie 1865. Clădirea rămasă în picioare în centrul stâng este First National Bank of Virginia. (Fotografie de Levy și Cohen.)
în zece volume Photographie History of the Civil War la care sa făcut deja referire.204
Nicio istorie a fotografiei Războiului Civil nu ar fi completă fără a menționa cel puțin înregistrarea celui mai remarcabil personaj al său, Abraham Lincoln. Lincoln a fost fotografiat de peste o sută de ori. Indică locul lui Brady în lumea fotografică faptul că a realizat cel puțin treizeci și cinci dintre aceste portrete. Gardner, de asemenea, a fost un fotograf preferat al lui Lincoln, iar Lincoln a stat pentru el de multe ori. S-a spus că Lincoln a fost primul patron al lui Gardner când s-a despărțit de Brady și a început afaceri pentru el însuși. Brady și Gardner între ei, fără îndoială, au realizat peste jumătate dintre portretele fotografice cunoscute ale lui Lincoln.
Patru dintre aceste portrete, două de Brady și două de Gardner, sunt reproduse în această carte. Prima dintre acestea, făcută de Brady la 27 februarie 1860, la galeria sa de la 359 Broadway, am descris-o deja în capitolul unsprezece.

A doua dintre aceste fotografii a fost făcută de Alexander Gardner la Washington, la 15 noiembrie 1863 – la doar trei ani și jumătate după portretul lui Brady tocmai menționat. Pare cu greu posibil ca un timp atât de scurt să producă o schimbare atât de marcată – un tânăr a îmbătrânit. Adevărat, barba sporește efectul vârstei, dar liniile adânci ale feței, buzele ferme, ochii tragici spun povestea acestor câțiva ani. Fotografia a fost făcută cu patru zile înainte ca Lincoln să rostească celebrul său discurs de la Gettysburg. De mulți studenți ai lui Lincoln, este considerat cel mai bun portret al său fotografic.
A treia dintre fotografiile lui Lincoln prezentate aici a fost făcută de Brady la Washington, la 9 februarie 1864. Dintre toate fotografiile lui Lincoln, aceasta este de departe cea mai cunoscută. Este Lincoln care a apărut pe timbrul poștal de trei cenți (numărul din 1923) și pe bancnotele de cinci dolari ale Rezervei Federale și a fost copiat de multe ori în gravură în lemn, litografie și gravură. Liniile feței sunt mai puțin marcate decât cele din precedenta; din nou fotografia urmărește soarta în schimbare a războiului.
Ultima dintre aceste fotografii a fost făcută de Gardner la Washington pe 9 aprilie 1865, cu cinci zile înainte de moartea lui Lincoln. Iată iarăşi semnele vremurilor se dezvăluie pe faţă. Lincoln tocmai primise vești, când a fost făcută această fotografie, că Lee s-a predat-[246] dered! Zâmbetul obosit al victoriei este temperat încă de bunătate. Cât de remarcabil de bine reflectă aceste patru fotografii emoțiile acestui scurt, dar tragic, interval de ani! 265
Dacă Lincoln, personajul preeminent al zilei, avea Boswell-urile sale fotografice, la fel aveau și figurile mai mici ale vremurilor. Brady și Gardner, între ei, în galeriile lor din Washington, au ratat foarte puțini dintre notabili. Dar portretizarea celui mai umil și totuși cel mai important dintre toate personajele Războiului Civil – soldatul din rânduri – am descris-o deja în trasarea istoriei tipului de tinichea. Multe dintre aceste portrete din tablă sunt amintiri prețuite ale descendenților celor care au luptat pentru albastru și pentru gri în războiul dintre state.

©
c: ll Λ l' TERFOURTEEN
©
Fotografierea frontierei:
Primă fază
importanţa frontierei în istoria americană a fost subliniată de un număr de istorici pricepuţi. Paxson, de exemplu, a afirmat că cel mai american lucru din toată istoria sa este frontiera. 26e Frontiera, însă, nu era o linie staționară, ci una în continuă schimbare și de la an la an ocupa diferite poziții.
Termenul „frontieră” este folosit diferit, dar în scopul nostru actual, bine-cunoscuta definiție a lui Turner este destul de acceptabilă: [rentierul include țara indiană și marginea exterioară a zonei stabilite.201 Prin 1820, americanul frontiera astfel definită era dincolo de Mississippi. Înaintând încet, până în 1850, ajunsese la granița de est a statelor actuale Oklahoma, Kansas și Nebraska.
În momentul în care procesele lui Daguerre și Talbot au fost introduse în această țară, însă, granița se afla la aproximativ o sută de mile vest de Mississippi. Dacă ar fi existat un Brady din țara de graniță, este evident că ar fi fost posibil să existe o înregistrare picturală a aproape întregii frontiere trans-Mississippi de la începuturi și până la dispariție. De fapt, reprezentarea frontierei de către aparatul de

fotografiat nu a început decât la aproape cincisprezece ani după ce procesul a fost introdus în această țară. În plus, marea majoritate a înregistrărilor timpurii făcute de cameră fie au fost distruse, fie sunt atât de împrăștiate încât să aibă o valoare mică în prezent. Abia după Războiul Civil începem să avem ceva ca o înregistrare completă a condițiilor de frontieră. Până atunci, granița era bine avansată, dar multe înregistrări au dispărut sau descriu doar parțial scena frontierei.
Probabil cea mai apropiată abordare pentru realizarea unei înregistrări fotografice a frontierei timpurii a fost cea a lui JH Fitzgibbon din St. Louis. Fitz-[248]
JH Fitzgibbon (fotografie realizată în 1877 de Abraham Bogardus din New York).
John M. Stanley (cu amabilitatea Muzeului Național al SUA).
gibbon a început practica în 1841 la Lynchburg, Virginia, la scurt timp după ce procesul a fost introdus în această țară. În 1847, s-a mutat în St. Louis și a deschis o galerie de dagherotip, care în decurs de zece ani a obținut o reputație în întreaga țară. Fitzgibbon era un călător și un scriitor și, ca și alți daghero-dactilografi de seamă, a înființat o mare galerie de expoziții de dagherotipuri în legătură cu „sălile sale de operație". În această expoziție au fost incluse imagini ale personajelor proeminente din St. Louis, ale celebrităților care au vizitat acolo și – ceea ce este mai important pentru scopul actual – dagherotipuri ale șefilor indienilor, scene de frontieră, bărci fluviale și trafic fluvial.268 Mulți dintre acestea au fost făcute de Fitzgibbon însuși, dar altele au fost achiziționate prin cumpărare. De ultima clasă aparținea celebra colecție Vance, care va fi descrisă mai târziu.
Probabil din cauza industriei Fitzgibbon, Missouri Historical Society deține una dintre cele mai extinse colecții de dagherotipuri ale oricărui muzeu american. În colecția sa de peste șase sute de dagherotipuri există peste o sută de vizualizări. Din păcate, doar câteva dintre acestea pot fi considerate fotografii de frontieră.
[249 J
Fără îndoială, au existat și alți dagherotipişti rezistenți aflați în orașele de frontieră, unele dintre ale căror nume ar putea fi găsite prin căutarea lungă și laborioasă a înregistrărilor locale. Cu siguranță numele lor nu și-au găsit niciodată drumul în sursele mai accesibile de informații. Probabil că, de asemenea, existau ocazional ofițeri de armată sau medici repartizați la punctele de frontieră care cunoșteau și practicau arta dagherotipiei. Înregistrările lor au fost, de asemenea, acoperite de praful de aproape un secol. După Fitzgibbon, primul
SN Carvalho, dintr-o fotografie făcută târziu în viață. (Courlesy Claire Carvalho, înregistrări definitive și extinse Hermosa Beach, California) ..
disponibile cu privire la daguerreo-typy pe frontieră se ocupă cu cei patruzeci și nouă. Au fost, fără îndoială, mulți dagherotipiști care s-au alăturat goanei nebunești către California, întrucât aproape că nu exista o profesie care să nu fie reprezentată în acea procesiune continuă care se întindea din Missouri până în Pacific. John Plumbe, ne vom aminti, a fost unul dintre aceștia. Dar toți acești călători erau interesați de țara aurului și de a ajunge acolo cât mai repede posibil; deci este extrem de îndoielnic dacă mulți dagherotipiști dintre potențialii mineri de aur și-au luat măcar echipamentul fotografic cu ei. Trei ani mai târziu, totuși, există o înregistrare a unui

dagherotipist care și-a plimbat laborios căruța cu două roți, care conținea echipamentul său, prin câmpii și Munții Stâncoși. Acesta a fost Peter Britt, care a migrat în Oregon în vara lui 1852. După ce a ajuns într-un loc favorabil în partea de sud-vest a statului, și-a întins cortul într-un mic cătun, care mai târziu a devenit orașul Jacksonville. Galeria lui, probabil prima din Oregon, a fost ridicată pe locul taberei sale. Britt pare să nu fi făcut niciun dagherotip pe drum.280
Fie dintre cei patruzeci și nouă, fie cei precedați au fost cel puțin [250]
Prima galerie de fotografii din Oregon, construită de Peter Britt în 1854. (Cu amabilitatea lui Emil Britt, Jacksonville, Ore.)
doi dagherotipişti prevăzători care erau pregătiţi să-şi exercite profesia. Aceștia erau SS Mclntyre și Robert H. Vance. Informațiile despre ambii acești bărbați sunt slabe. Mclntyre apare pentru prima dată tipărit în Humphrey's Journal pentru 1851, când se spune că a trimis la New York dagherotipuri din San Francisco și săpăturile de aur. Relatarea menționează, de asemenea, faptul că unitatea lui Mclntyre a fost distrusă într-unul dintre numeroasele incendii ale acelui oraș. Printre punctele sale de vedere au fost incluse cinci dagherotipuri cu jumătate de plăci reprezentând orașul văzut din „punctul cel mai favorabil”. Săpăturile de aur au fost reprezentate de șase vederi de aceeași dimensiune.Humphrey afirmă cu generozitate că „întrucât domnul Mclntyre a suferit o pierdere gravă, voi furniza copii ale dagherotipurilor sale la tarife rezonabile și îi voi oferi domnului M. singurul beneficiu, fără orice taxă pentru timpul nostru de copiere. ”210 Cu această scurtă notificare, Mclntyre și dagherotipurile sale sunt pierdute de văzut.
Câteva săptămâni mai târziu, Humphrey's Journal a raportat că RH Vance s-a întors din California cu 300 de vederi întregi ale Occidentului, care urmau să fie expuse în New York City. Acestea au fost arătate în metropola de est în toamna anului 1851 și, după cum mai [251]
Salt Lake City, 1851 — un creion
schița a copiat probabil J. Wesley Jones.
dintr-un dagherotip realizat de
Steeple Rocks, Oregon Territory, 1851. (Din schițele originale din Colecția Templeton Crocker, California Historical Society, reprodusă pentru prima dată în California Historical Society Quarterly, Vol. VI, 1927.)
bine imaginat, a creat un interes considerabil. O relatare contemporană oferă această descriere a expoziției interesante a lui Vance:
„Această colecție cuprinde o panoramă completă a celor mai interesante peisaje din California. Există peste trei sute de dagherotipuri aranjate astfel încât un circuit de câțiva kilometri de peisaj poate fi văzut dintr-o privire. Sunt cele mai artistice ca design și sunt executate cu pricepere. dovedește nu numai o stăpânire perfectă a artei manipulatoare, ci și un gust rafinat pentru sublim și frumos. Privind aceste imagini, cineva se poate imagina printre dealurile și minele din California, înțelegând aurul strălucitor care se află înainte. el; rătăcind peste câmpii, de-a lungul râurilor frumoase care se varsă în golful California sau pe străzile din San Francisco, Sacramento și Monterey.
„Aproape orice varietate de peisaje este prezentată priveliștii. Trei sau patru ore pot fi petrecute foarte profitabil și amuzant studiind colecția domnului Vance și niciun dagherotipist care vizitează orașul New York nu ar trebui să neglijeze ocazia de a vedea unul dintre cele

mai interesante expoziții de dagherotipuri prezentate vreodată publicului din orice țară.Persoanele care se gândesc la o excursie în regiunile aurii ar trebui, de asemenea, să se folosească de instrucțiunile domnului Vance, deoarece el cunoaște în mod intim toate locurile de remarcat din California. și își face plăcere să transmită orice informații dorite de vizitatorii săi.” 2T1
Vance a făcut colecția peste un an. După cum descrierea de mai sus a apărut în numărul din octombrie 1851 al Photographic Art Journal, majoritatea dagherotipurilor trebuie să fi fost realizate în 1850 și, posibil, unele au fost făcute încă din 1849.
Opiniile lui Vance au fost expuse de ceva timp la New York și apoi au fost făcute publice pentru vânzare. În legătură cu vânzarea a fost publicat un catalog publicat al dagherotipurilor, a cărui examinare dezvăluie și mai mult caracterul important al acestor înregistrări picturale. Prefața catalogului spune:
„Ele îmbrățișează, printre o varietate de altele, o splendidă Vedere panoramică a San Francisco de la înălțimile din capul străzii Clay, cuprinzând întreaga gamă a orașului, portului și golfului, de la Rincon Point până la North Beach, cu o vedere îndepărtată a Contra Costa și a insulelor din Golf. De asemenea, vederi la Stockton, Coloma, Carson's Creek, Makelame Hill, Old Mill unde a fost descoperit pentru prima dată aurul, Nevada, Gold Run, Marysville, Sacramento, Benicia, etc., etc. De asemenea, o mare colecție de vederi despre mineri la locul de muncă, în diferite localități, o asemănare cu căpitanul Sutter și o mare colecție de schițe ale diferitelor triburi [253]
Munții Table, teritoriul Utah, lângă Goose Creek,
Sunday on the Plains, 1851. Ambele ilustrații sunt din schițe în creion bazate pe dagherotipurile Jones. (Cu amabilitatea Societății istorice din California.)
a inrlianilor de pe coasta Pacificului. Cuprinzând în total aproximativ 300 de vederi, pe plăci de cele mai mari dimensiuni, încadrate elegant în lemn de trandafir și aurire, care, luate în totalitate, oferă o imagine completă a Californiei, un obiect de atracție pentru toată lumea, din partea asociațiilor legate de țară, și dublu. deci celor despre vizitarea Țării de Aur.
„Domnul Vance a fost dezamăgit în realizarea speranțelor sale și, deși acestea sunt printre cele mai bune vederi dagherotip realizate vreodată, ei nu au reușit să atragă acea atenție necesară pentru susținerea unei expoziții de orice caracter. În consecință, domnul Vance și-a închis camerele în acest oraș și s-a întors în California. Pentru a obține aceste vederi, domnul Vance a cheltuit 3.000 de dolari, iar cadrele l-au costat cu 700 de dolari mai mult. Acum dorește să le vândă și suntem însărcinați să le dispunem în mod colectiv sau în porțiuni potrivite. cumpărători.” 272
Au fost oferite pentru 1500 USD pentru întreaga colecție; jumătate pentru 900 USD; un sfert din el pentru 500 de dolari; sau o optime pentru 300 USD. Ele au fost vândute mai întâi lui Jeremiah Gurney, dagherotipistul din New York, în 1852, care le-a deținut timp de un an și care, la rândul său, le-a vândut lui Fitzgibbon din St. Louis. Au fost expuse câțiva ani în St. Louis, dar soarta lor finală este încă un mister. Fitzgibbon și-a păstrat galeria din St. Louis până în 1877, dar nu am reușit să stabilesc dacă dagherotipurile Vance erau încă în posesia lui la acel moment. 273
Domnul HC Peterson, curatorul Sutter's Fort Historical M u-seum, îmi scrie că în 1906 cataloga vasta colecție fotografică a lui CE Watkins, pionierul fotograf din California. Peterson spune: „Duminică dinaintea

incendiului am dezgropat un cufăr de stejar dintr-un dulap. L-am deschis și l-am găsit plin cu zeci de dagherotipuri rare, inclusiv cel al lui Sutter la Sutter's Mill. Era târziu după-amiaza, așa că i-am spus lui [Watkins] că am crezut că cel mai bun lucru pe care l-am putut face era să-l duc la Palo Alto, unde va fi ferit de foc, pentru că mi-am dat seama de marea valoare. De asemenea, m-am gândit că, dacă aș face copii, aș putea face amprente, asta ar fi mai usor de descris. „Dar cufărul era prea greu pentru ca eu să mă descurc singur, așa că l-am pus lângă ușa din spate și i-am spus că voi aduce unul dintre băieți cu mine duminica următoare și, în felul acesta, îl voi duce la gară. Miercuri a venit focul și totul a ieșit în fum. În cutie erau un [255 J

Lacul Oglindă și Muntele Watkins – numit după CE Watkins. (Din unul dintre negativele mari, 18 pe 22 inci, realizat de Watkins însuși în 1860; cu amabilitatea Muzeului Yosemite, Parcul Național Yosemite.)

multe priveliști pitorești. Colecția includea lucrări ale aproape tuturor artiștilor dagherotip din acele vremuri.” 274

Deoarece Watkins și-a primit pregătirea timpurie sub Vance, este probabil că multe dintre dagherotipurile descrise de Peterson au fost realizate de Vance, dar dacă acestea erau colecția expusă la New York și St. Louis este o altă întrebare. O întrebare ulterioară adresată domnului Peterson cu privire la dimensiunea lor a stârnit răspunsul că, în memoria lui, majoritatea dintre ei erau considerabil mai mici de 61/2 x 81/2 inci. Deoarece s-a afirmat că expoziția Vance a constat din farfurii de dimensiuni întregi, există posibilitatea ca această colecție extrem de importantă să existe încă, poate depozitată într-o pivniță sau mansardă din St. Louis. Valoarea istorică a acestei colecții ar răsplăti căutările ulterioare ale acesteia.

[256]

Galen Clark și uriașul Grizzly în Mariposa Grove of Big Trees. (Fotografie de CE Watkins, 1858 sau 1859; cu amabilitatea Muzeului Yosemite, Parcul Național Yosemite.)

Dacă afirmațiile lui J. Wesley Jones, totuși, pot fi complet autentificate, aproximativ o mie cinci sute de dagherotipuri realizate de Jones în vara anului 1851 au o valoare istorică și mai mare decât colecția Vance. Jones a susținut că a dagherotipizat nu numai California și săpăturile de aur, ci și câmpiile și Munții Stâncoși de la San Francisco până la râul Missouri!

Mergând spre est, Jones a copiat schițe în creion și picturi în ulei din dagherotipurile sale. Picturile, evaluate de Jones la 40.000 de dolari, au fost folosite într-o prelegere „Pantoscopul Californiei”, care s-a dovedit a fi extrem de populară în orașele din est. A ținut prelegeri la New York City în iarna anilor 1853-1854, picturile sale fiind în cele din urmă tombolate. scos la loterie în martie 1854. Soarta lor ulterioară și cea a dagherotipurilor originale sunt necunoscute. Societatea istorică din California, totuși, are norocul să dețină notele originale ale cursului lui Jones și o serie de schițe în creion despre care se spune că ar fi fost copiate din dagherotipurile.

[257]

Savage și Ottinger, parteneri în celebra firmă cu acest nume. Savage este în stânga. (Cu amabilitatea WH Jackson, New York.)

Paragraful de deschidere al prelegerii Jones (urmând ortografia și punctuația originale) își prezintă planul:

„Cu imensa imigrație care a traversat câmpiile cu câțiva ani de când a ajuns în California, artistul nostru s-a trezit călătorind printre cele mai sălbatice și mai mărețe peisaje din lume. În San Francisco, deși a

implicat o cheltuială enormă, să daghereotipăm acea regiune extrem de interesantă, orașele, orașele și săpăturile ei, iar de acolo să retraversăm câmpiile pentru a daghereotipa tot ceea ce a găsit acolo care interesează și instrui curia și călătorul observator dintr-o colecție iminentă de daghereotipuri. astfel obținut cu un mare preț de mijloace și trudă și pericole iminente, acest triumf colosal al geniului a fost elaborat de United Labors a unora dintre primii artiști ai uniunii.”
În timp ce afirmația lui Jones nu are o verificare completă, dovezile circumstanțiale lasă puțin loc de a pune la îndoială veridicitatea lui. Dacă afirmația sa este admisă, Jones are onoarea de a fi primul care a fotografiat Munții Stâncoși, deoarece călătoria sa a fost făcută cu doi ani înainte de cea a lui Stanley sau a lui Carvalho - ale căror experiențe trebuie descrise - și pentru care au fost făcute astfel de afirmații. .275
Între 1850 și 1860, au existat multe galerii fotografice [258]
Unirea RaiIs, Promomory Point, lJtah, 10 mai 1869. (Fotografie de Savage; cu amabilitatea lui Joseph L. Smith, istoric, Biserica Sfinților din Zilele din Urmă.)
stabilit în orașele de frontieră. Deși cea mai mare parte a muncii lor a fost realizarea de portrete, ocazional, o vedere a unui oraș, un incident sau o ocazie era înregistrată de camerele lor. În total, trebuie să fi fost multe produse de acest tip. În cea mai mare parte, acestea au fost pierdute sau distruse. Acolo unde există, este dificil de multe ori să se determine în mod autentic când au fost făcute și numele subiectului. Sursa cea mai fructuoasă în căutarea materialului de acest caracter este în societățile istorice de stat și locale. Mi se pare că istoricii locali ar găsi un domeniu fertil de cercetare în această direcție, nu numai în localizarea unui astfel de material, ci și în pregătirea unor scurte istorii fotografice ale localităților lor.276
Numele câtorva dintre acești fotografi de frontieră și-au găsit drumul în literatura fotografică contemporană a epocii lor. Expedițiile lui Hesler în „Northwest”, adică regiunea superioară a Mississippi, au fost deja menționate. Hesler și-a început practica în Galena, Illinois, dar s-a mutat la Chicago în 1854.277 Joel E. Whitney a fotografiat la începutul anilor cincizeci în St. Paul; câțiva ani mai târziu (1857) BF Upton a făcut o serie de vederi interesante în același oraș de frontieră; EL Eaton a început să practice fotografia în Omaha în 1858, la scurt timp după întemeierea orașului?" Primele numere ale Daguerrean Journal, publicate în 1850 și [259]
Emigranți occidentali la Coalville, Utah, în jurul anului 1863. (Fotografie de Savage; cu amabilitatea lui Joseph L. Smith.)
Brigham Young — așezat pe scaun — și petrece într-o excursie la intersecția râurilor Virgin și Colorado, 17 martie 1870. (Fotografie de Savage; cu amabilitatea lui Joseph L. Smith.)
The United States Mail and Overland Stage era pe cale să părăsească Salt Lake City la începutul anilor șaizeci. (Fotografie de Savage; cu amabilitatea lui Joseph L. Smith.)
1851, conțin corespondență cu rezidenții din Texas, dintre care unii, se poate aprecia, se aflau la graniță sau în apropiere. Printre cei mai proeminenți dintre primii fotografi texani a fost HB Hillyer, care a început să practice în Austin, Texas, în 1857 și, în decursul multor ani, și-a stabilit o reputație largă ca fotograf.278
Prima instanță a utilizării camerei dagherotip într-o expediție vestică trimisă de guvern pare să fi fost cea a artistului, JM Stanley, care a

însoțit unul dintre sondajele trimise de direcția Congresului în localizarea celei mai bune rute de cale ferată către Pacificul.* Stanley a însoțit partidul care supraveghea ruta de nord sub comanda guvernatorului II Stevens, al teritoriului Washington. Partidul Stevens a părăsit St. Paul în primăvara anului 1853 și, deși experiențele fotografice ale lui Stanley nu sunt discutate pe larg, există două referințe distincte la utilizarea aparatului foto. Prima dintre acestea este consemnată în jurnalul expediției lui Stevens, într-o înregistrare datată 7 august 1853, și spune: „Domnul Stanley, artistul, a fost ocupat foarte mult în timpul nostru.

• Primul fotograf dintr-o expediție guvernamentală americană pare să fi fost E. Brown, un dagherotipist din expediția comodorului Perry în Japonia, care a navigat pe 24 noiembrie 1852. Vezi referința 280.

[261]

rămâne la Fort Union cu aparatul său de dagherotip, iar indienii au fost foarte mulțumiți de dagherotipurile lor.” Aproximativ o lună mai târziu (4 septembrie 1853), în timp ce se afla la Fort Benton, încă mai în sus în Missouri și departe în interiorul frontierei, Stevens scrie: „Domnul Stanley a început să ia dagherotipuri ale indienilor cu aparatul său. Ei sunt încântați și uimiți să vedeți asemănările lor produse de acțiunea directă a soarelui. Ei se închină soarelui și au considerat că domnul Stanley a fost inspirat de divinitatea lor și, astfel, a devenit în ochii lor un mare vraci". 281 Stanley a fost un artist al creionului și al pensulei și și-a dobândit o reputație considerabilă în vremea sa ca pictor de subiecte indiene.Tocmai când și-a dobândit abilitățile fotografice și cât de intens a folosit-o, nu este menționat în niciunul dintre documentele disponibile. schițe biografice ale lui Stanley^2 WH Jackson, care îl cunoștea pe fiul lui Stanley, a făcut o căutare extinsă pentru unele dintre aceste dagherotipuri Stanley, dar nu a avut succes.283 Poate că una ocazională mai poate fi găsită într-un tepee Blackfoot din Montana.

La câteva luni după ce partidul Stevens a părăsit St. Paul, colonelul John C. Frémont a amenajat, pe cheltuiala sa, un grup de explorare care s-a adunat la Westport, Missouri, în septembrie 1853. Frémont a conceput ideea de a lua un fotograf cu el și, în timp ce se afla în Est în vara precedentă, îl convinsese pe SN Carvalho din Baltimore, un artist și dagherotipist, să-l însoțească. Folosirea unui dagherotipist într-o astfel de expediție îi fusese sugerată lui Frémont citind Cosmosul lui Humboldt.284 Humboldt, el însuși unul dintre cei mai importanți exploratori ai zilei sale, în discuțiile despre fotografie își riscase speranța că aceasta va fi folosită pe scară largă de către călători și exploratori.

Carvalho a scris o relatare lungă a experiențelor sale cu această expediție, singurul raport amplu care a fost făcut despre călătorie. Din punctul nostru de vedere, ar fi fost mai interesant dacă ar fi descris incidentele fotografice în legătură cu călătoria de la Westport la Utah, dar acestea au o importanță secundară pentru Carvalho. El relatează însă mai multe incidente de interes, primul dintre care tratează un concurs fotografic la care a participat la marginea frontierei.285

Un domnul Bomar, „fotograf”, cum îl numește Carvalho, a avut [262] s-a alăturat expediției la St. Louis. Bomar a folosit procesul de hârtie ceară, o modificare a procedurii lui Talbot, iar Fremont a decis că nu poate lua doi fotografi cu el. La Westport i-a cerut atât lui Bomar, cât și lui Carvalho să pregătească exemplare din munca lor, astfel încât să poată alege între ei. Carvalho relatează despre acest

concurs: „În jumătate de oră de la momentul în care a fost dat cuvântul, mi-a fost făcut dagherotipul; dar fotografia nu a putut fi văzută până a doua zi, deoarece trebuia să rămână în apă toată noaptea, ceea ce era absolut necesar pentru dezvolta-l.” Bomar nu ar fi putut fi bine versat în procesul pe care l-a folosit, deoarece niciunul dintre manualele acelei zile nu afirmă că ar fi necesară o astfel de spălare îndelungată; dar procesul l-a convins pe Fremont că procesul lui Bomar a fost prea lung și necesita prea multă apă pentru a avea valoare. în fotografia expediționară – așa că Bomar a rămas în urmă.
Partidul Fremont a călătorit încet prin Kansas, unde Carvalho a făcut ocazional dagherotipuri ale așezărilor indiene. Când a ajuns în țara bivolilor, Carvalho afirmă: „Am încercat, în momente diferite, să-i dagherotipez [bivolii] în timp ce se aflau în mișcare, dar nu a avut succes, deși am făcut mai multe poze cu turme îndepărtate.”
La întâlnirea cu Cheyennes, Carvalho a trecut prin aceeași experiență pe care a avut-o Stanley în Missouri de sus: „Ei voiau să trăiesc cu ei și cred că dacă aș fi rămas, ei m-ar fi venerat ca având puteri extraordinare de necromanție.” Această atitudine nu a fost doar rezultatul capacității sale de a realiza imagini cu soare, ci și datorită faptului că Carvalho a folosit mercurul pe care îl avea cu el ca parte a echipamentului său de dagherotip, pentru a „arginti” inelele de alamă și ornamentele indienilor. .
Echipamentul lui Carvalho nu a fost privit cu deosebită favoare de către ambalatori angajați în trenul lui Frémont și a trebuit să fie în permanență în gardă pentru a se asigura că aparatul său era împachetat corespunzător în fiecare zi. Aceasta nu a fost o singură dată, ci de câte ori a fost nevoie de echipament. „Pentru a face o vedere dagherotip”, spune Carvalho, „în general ocupat de la una la două ore; cea mai mare parte a acelui timp a fost petrecută în ambalarea și reîncărcarea animalelor.”
Pe măsură ce se apropiau de Munții Stâncoși, dificultățile călătoriei au devenit mai mari, deoarece Fremont încercase încercarea nesăbuită de a traversa acești munți în plină iarnă. Carvalho, deși un in-[263] călător cu experiență și nu un tânăr, a rămas cu sarcina sa cu o energie și o forță lăudabile. S-au obținut priveliști dificile ale munților și trecătorilor. La traversarea Continental Divide, în ceea ce este acum sudul centrului Colorado, Carvalho a urcat în vârful unui vârf înalt, prea abrupt pentru a permite folosirea catârilor în transportul echipamentului și acolo, „s-a aruncat până în mijlocul meu în zăpadă, Am realizat o panoramă a lanțurilor continue de munți din jurul nostru.”
Pe măsură ce grupul se apropia de statul actual Utah, proviziile lor s-au consumat, au fost întâlnite ninsori extraordinare și întregul grup aproape a pierit. Unul, într-adevăr, a murit de epuizare. Echipamentul de dagherotip și toate bagajele grele au fost abandonate în munți, dar farfuriile, pregătite cu multă trudă, au fost transportate cu grupul, care a ajuns în cele din urmă la așezarea mormonă Parowan. Carvalho era atât de epuizat de rigorile călătoriei, încât a abandonat petrecerea de aici și a trebuit să petreacă câteva săptămâni pentru a se recupera. După ce a petrecut ceva timp printre mormonii la Salt Lake City, unde a fost întreținut de Brigham Young, a mers în cele din urmă în California, pe scenă. De acolo a luat barca înapoi spre New York.
La întoarcere, i s-a cerut să scrie o relatare a experiențelor sale fotografice de către Snelling, editorul Photographic Art Journal, dar și-a condensat narațiunea în următoarea scrisoare scurtă:

„Îmi pare foarte rău că nu pot răspunde la cererea dumneavoastră de detalii despre turul meu cu colonelul JC Frémont, în târzia sa expediție de explorare prin munți, fără a avea note private. , că am reușit peste așteptările mele cele mai mari să produc rezultate și efecte bune prin procesul dagherotip, pe vârfurile celor mai înalte vârfuri ale Munților Stâncoși cu termometrul uneori de la 20 de grade la 30 de grade sub zero, de multe ori stând până la brâu în zăpadă, lustruire, acoperire și plăci de mercurializare în aer liber. În aproape toate cazurile, observațiile barometrice și termometrice au fost obținute în același moment, cu imaginea. Timpul dat fiecărui exemplu a fost de asemenea observat și marcat pe placă Am cerut permisiunea de la Coloniei Frémont, care a oferit cu ușurință mijloacele pentru a face aceste observații și ele pot explica diferența foarte mare de timp, pe care a fost nevoie pentru a face poze sub [264]
aparent aceeași combinație de circumstanțe. Toate aceste observații au fost notate cu atenție și vor fi publicate în beneficiul lumii științifice, în viitorul Jurnal al colonelului Frémont, pe care aceste imagini îl vor servi într-o oarecare măsură pentru a-l ilustra.
„Am avut probleme considerabile cu iodul, care în circumstanțe obișnuite necesită 80 de grade Fht. înainte de a se despărți de fumul său. A trebuit să folosesc căldură artificială în fiecare caz; am considerat că este necesar să compensez în cantitate pierderea de temperatură. În general, am folosit [iodul] anhidru sensibil al lui Anthony, iar cutiile mele în timpul unei utilizări continue de cinci luni au necesitat doar reumplere de patru ori, deși au fost deschise de fiecare dată când făceam o poză, pentru a o aranja fără probleme în partea de jos. Cutiile de acoperire au fost făcute în mod expres pentru utilizarea mea în expediție de către E. Anthony, Esq., și recomand cu bucurie folosirea unora similare în scopuri similare. În ciuda prognozelor serioase ale dvs. și ale prietenilor mei profesioniști, atât din New York, cât și din Philadelphia. , că sub dificultățile pe care probabil le-am întâmpina pe munții înzăpeziți, aș eșua, mă bucur să afirm că nu am găsit un astfel de cuvânt în vocabularul meu, deși nu aveam prea multă forță tinerească sau fizică. pentru a aduce la scară”. 286
Din păcate, Frémont nu a publicat niciodată raportul menționat în scrisoarea lui Carvalho. O scurtă relatare a fost publicată în National Intelligencer în care Frémont se referă la opiniile dagherotipului ca dovezi valoroase cu privire la caracterul țării.287 Urmează un raport amplu, dar, în 1856, în timp ce era angajat în pregătirea sa, Frémont a fost nominalizat pentru preşedinţia de către Partidul Naţional Republican. În plină campanie, raportul a fost uitat, iar Frémont nu l-a finalizat după înfrângerea sa din toamna anului 1856.
Plăcile de dagherotip realizate de Carvalho au fost aduse înapoi la New York de Frémont, iar în iarna anilor 1855 și 1856 Brady s-a angajat să le copieze pe toate prin procedeul umed, astfel încât să poată fi realizate printuri pe hârtie. Au fost un număr mare de acestea, deoarece doamna Frémont a afirmat că au fost necesare câteva luni pentru finalizarea lucrării de copiere. Printurile pe hârtie, la rândul lor, au fost folosite ca copie de către artiști și gravori în pregătirea plăcilor pentru a ilustra raportul propus de Frémont. Dagherotipurile și negativele Brady par să fi fost distruse, posibil într-un incendiu în care doamna Frémont afirmă că mulți [265]
din bunurile lor s-au pierdut. Căutarea extinsă (inclusiv ancheta către moștenitorii lui Frémont, ai lui Carvalho și ai lui Brady) nu a reușit

să dezvăluie nicio urmă a acestora. Există totuși posibilitatea ca unele dintre amprentele Brady să mai existe.288
O investigație a rapoartelor oficiale ale expedițiilor occidentale din 1854 până în 1860 arată că au existat cel puțin patru grupuri de explorare care au angajat fotografi, care au avut în cea mai mare parte un succes indiferent. Prima dintre acestea a fost expediția locotenentului Ives, care a explorat râul Colorado în 1857. Expediția a pornit de la gura râului Colorado și a lucrat în amonte. Ives își menționează experiențele fotografice cu dezinvoltură afirmând că „existând un mic aparat fotografic de-a lungul, am construit un cort din prelată din cauciuc india care exclude lumina"; și în aceasta a încercat să-și pregătească materialele. Ives nu precizează ce proces a folosit , dar deduc din declarația pe care o face cu privire la caracterul substanțelor chimice folosite că folosea procesul umed. Experiențele sale fotografice au fost totuși de scurtă durată, deoarece expediția nu era cu mult mai mult decât în curs de desfășurare când o furtună a explodat cortul. și aparatul fotografic departe, după care Ives remarcă în jurnalul său: „Dar asta a fost relativ puțin important". În raportul oficial al lui Ives este inclusă o reproducere litografică doar a uneia dintre fotografiile sale, deși există o serie de ilustrații reproduse din schițe de mână.^9
În 1859, căpitanul JH Simpson, care a condus o explorare a Marelui Bazin al Utah pentru guvern, a purtat cu el cel puțin doi oameni familiarizați cu procesele fotografice, dintre care unul, CC Mills, a fost numit fotograful oficial al expediției. . Aici, din nou, nu se face nicio declarație specifică cu privire la procesul folosit de Mills, dar se poate presupune că a fost procesul umed, deoarece până la această dată colodionul devenise bine cunoscut - asta în ciuda faptului că Simpson folosește termenul „dagherotip". în raportul său, pe care înclin să cred că îl folosește în sensul general de „imagine" sau „fotografiat". Fotografiile obținute de Mills nu au avut mare succes, dacă putem judeca după menționarea lor în raportul oficial al lui Simpson:
„Am realizat cu mine un aparat fotografic, aprovizionat cu grijă cu substanțele chimice necesare de către domnul E. Anthony din New York și un cuplu [266]
de domni m-au însoțit ca fotografi, dar deși au luat un număr mare de vizualizări, dintre care unele au fost originalele din care au fost derivate câteva din jurnalele mele, totuși, în general, proiectul s-a dovedit un eșec. Într-adevăr, sunt informat că în câteva dintre expedițiile guvernamentale un aparat fotografic a fost un însoțitor și că în toate cazurile, și chiar și cu operatori de neîndoielnic pricepere, întreprinderea a fost însoțită cu eșec. Cauza constă într-o oarecare măsură în dificultatea pe teren, în scurt timp, de a avea pregătiri suficient de perfecte pentru a asigura imagini bune, dar mai ales în faptul că aparatul foto nu este adaptat peisajelor îndepărtate. Pentru obiectele foarte apropiate, care, desigur, contractează în mod corespunzător câmpul vizual, iar pentru portretele individuale de persoane și grupuri mici, se descurcă foarte bine; dar întrucât, în expedițiile de explorare, dezideratul principal este dagherotiparea lanțurilor muntoase întinse și a altor obiecte notabile cu o întindere considerabilă, camera trebuie să fie în mod corespunzător distanță pentru a fi observată în întregul domeniu, iar consecința este lipsa de claritate a conturului și în multe cazuri, deoarece distanța focală nu este aceeași pentru fiecare obiect din câmpul vizual, un efect neclar, precum și distorsiunea părților. În opinia mea, aparatul de fotografiat

nu este adaptat explorărilor în domeniu, iar un artist bun, care poate schița ușor și precis, este mult de preferat.” 290
Este destul de evident că dificultatea cu care a întâmpinat Simpson s-a datorat lipsei de pregătire adecvată a fotografilor săi. Opririle au fost folosite în camere cu mult înainte de 1859. Dificultatea s-a datorat parțial, de asemenea, ceață care este aproape întotdeauna prezentă în fotografia peisajului montan și este mai densă în unele perioade ale anului decât în altele. Succesele obținute de Carvalho înainte de vremea lui Simpson și de fotografi contemporani și ulterioare care folosesc procesul umed, arată că Simpson s-a înșelat în judecata sa cu privire la valoarea camerei în munca expediționară. Această opinie este confirmată de un raport găsit într-o expediție trimisă în același an (1859). Acesta a fost grupul căpitanului FW Lander, care a fost angajat să supravegheze un drum de la Salt Lake City peste Pasul de Sud și spre est. Lander spune în raportul său: „A. Bier-stadt, esq., un artist distins din New York, și SF Frost din Boston au însoțit expediția cu un corp complet de artiști, suportându-și propriile cheltuieli. Ei au luat schițe ale cele mai remarcabile vederi de-a lungul traseului și un set de vederi stereoscopice ale trenurilor de emigranți, indienilor, scenelor de tabără etc., care sunt foarte valoroase și [267 J
ar fi interesant pentru tara. Nu am nicio autoritate prin care să poată fi cumpărate sau făcute o parte din acest raport." 291 Bierstadt-ul la care se face referire este Albert Bierstadt, a cărui operă ca artist a fost extrem de populară în zilele sale. Ca urmare a acestei călătorii, Bierstadt a obținut multe schițe. , care odată cu vederile stereoscopice au stat la baza multor picturi din Munții Stâncoși, din care a fost obținută în principal faima lui. Este regretabil că un set de vederi stereoscopice nu a fost inclus în raportul lui Lander, deoarece acestea par să fi dispărut complet. .282
În anul următor, JD Hutton l-a însoțit pe WF Raynolds într-o expediție care a explorat regiunea care se învecinează cu râurile Yellowstone și Missouri. Probabil că Hutton a folosit procesul umed. Referirea la munca sa în raportul lui Raynolds este foarte slabă. La data de 13 iulie 1860, Raynolds consemnează în jurnalul său: „Domnul Hutton s-a întors la Great Falls [din Missouri] pentru a obține o fotografie a lor... Domnul Hutton s-a întors la căderea nopții, după ce și-a îndeplinit indiferent obiectivul expediția lui”. 283 Poate că Hutton a fost primul care a fotografiat Cascada Mare din Missouri, faimoasă încă de pe vremea lui Lewis și Clark, dar, probabil, Stanley l-a precedat în această întreprindere, deoarece Cascada se afla pe ruta expediției lui Stevens din 1853.
Din nou, trebuie făcută observația că niciuna dintre aceste puncte de vedere, oricât de indiferente ar fi fost, nu sunt acum accesibile pentru nici una dintre aceste expediții. Asta nu înseamnă că toate au dispărut acum; fără îndoială, au fost făcute multe copii ale fotografiilor stereoscopice mai bune, iar unele dintre acestea pot apărea la un moment dat sau altul. Ele ar trebui să se dovedească a fi înregistrări picturale extrem de interesante și importante ale frontierei de vest înainte ca aceasta să fie pătrunsă de calea ferată.
Fotografia expediționară s-a oprit brusc după 1860 dintr-un motiv destul de evident. Odată cu izbucnirea Războiului Civil, întreaga energie a armatei federale a fost necesară pentru alte scopuri decât explorarea și cartografierea Marelui Vest, o sarcină care fusese lotul armatei aproape de la momentul achiziționării acesteia de către această

țară. Institutul Geologic al Guvernului, care latei a preluat sarcina, a fost organizat decat la cativa ani dupa razboi.
[268]
Deși fotografia expediționară a fost întreruptă de Războiul dintre State, aparatul de fotografiat a fost folosit ocazional în această perioadă pentru a fotografia frontiera. Fotografii independenți împingeau treptat spre vest (sau spre est de coasta de vest) pe măsură ce linia frontierei se schimba treptat. Este adevărat că, în cea mai mare parte, aceștia erau fotografi portreti care erau interesați aproape în totalitate de munca de studio. Există două nume care formează excepții marcate de la această regulă și, din acest motiv, sunt încă amintite. Acești bărbați erau CE Watkins din San Francisco și CR Savage din Salt Lake City.
Nu se poate spune cu adevărat că Watkins a fotografiat frontiera 1, dar cel puțin a fost printre primii care au fotografiat interiorul Californiei într-o perioadă în care era puțin cunoscut și greu accesibil. Watkins a fost instruit de RH Vance, da-gherotipist, ale cărui vederi despre California le-am descris deja pe larg. Povestea intrării lui Watkins în profesie este interesantă și ilustrează din nou faptul că întâmplarea are, foarte frecvent, vocea care controlează în determinarea destinului unui individ.
Watkins s-a născut la New York, dar a plecat de tânăr în California, probabil cu cei patruzeci și nouă. Cel puțin, în 1854, îl găsim funcționar într-un magazin din San Francisco, unde, dintr-o întâmplare, l-a cunoscut pe Vance, care avea galerii nu numai în San Francisco și Sacramento, ci și în San Jose. Operatorul galeriei din San Jose a părăsit brusc slujba lui Vance și Vance i-a cerut lui Watkins să meargă la San Jose pentru a se ocupa de treburile lui până când va avea timp să-și ia un alt operator. În acest moment, Watkins nu știa absolut nimic despre dagherotipie, dar s-a dus la San Jose și și-a asumat conducerea galeriei Vance de acolo. Din fericire, era mijlocul săptămânii când a sosit, ceea ce însemna că nu era nicio treabă, întrucât practic întregul comerț al galeriilor din California la acea vreme se făcea duminica.
Vance a sosit în San Jose sâmbăta următoare, dar nu a reușit să obțină un operator. I-a dat lui Watkins câteva indicații cu privire la operațiunile de dagherotip și i-a spus lui Watkins să treacă prin mișcările de a realiza imaginile metalice în ziua următoare. Vance a declarat că se va întoarce săptămâna viitoare și va face orice „reluări” necesare. Când s-a întors, a găsit [269]
că Watkins stăpânise meșteșugul suficient pentru a-i satisface pe patronii galeriei; așa că a rămas o vreme la conducere ca operator al galeriei. S-a întors la San Francisco în ultima parte a anului 1857 sau începutul anului 1858 și și-a deschis o galerie proprie, având între timp învățat temeinic procesul umed.
Deși viața lui s-ar putea să fi fost făcută din practica portretului, capacitățile remarcabile ale lui Watkins constau în munca peisajului. Marii copaci ai Californiei au făcut obiectul multor comentarii în povestirile timpurii ale acestei regiuni, iar desenele lor au apărut în jurnalele descriptive ale vremii. În 1858 sau 1859, Watkins a făcut excursia necesară pentru a-și asigura primele fotografii ale acestor minuni ale naturii. Dar fotografiile lui Yosemite – numit în vremea lui Yo Semite – i-au adus faima internațională. Prima sa călătorie în această vale a fost făcută în 1861 și s-a remarcat prin faptul că a luat cu el o cameră uriașă, construită de el însuși, capabilă să ia o placă de 18" x 22" în dimensiune.

Utilizarea acestor plăci mari de către un fotograf cu plăci umede care lucra în cele mai favorabile circumstanțe a fost asistată cu dificultăți considerabile. A fost o ispravă fără îndemânare să curgă colodionul pe aceste plăci, să obțină o peliculă uniformă și apoi să le sensibilizezi, să le expunem și să le dezvoltam cât timp erau încă umede. Dacă cineva se întreabă de ce Watkins a simțit nevoia unui instrument mare, ar trebui să-și amintească că metodele de extindere pe hârtie în 1861 erau incerte și extrem de lente.
În plus, Watkins nu lucra în cele mai favorabile circumstanțe. Traseele care intrau în zonă, care mai târziu a devenit unul dintre faimoasele noastre parcuri naționale, au fost brute, iar călătoria a fost dificilă. Era necesar un tren de doisprezece catâri pentru a-l transporta pe Watkins și proviziile sale la vale, iar cinci dintre acești catâri i-au transportat echipamentul în timp ce își făcea turul fotografic prin regiune. Pe măsură ce fiecare fotografie a fost făcută, cortul întunecat a trebuit să fie despachetat și montat, farfuriile pregătite în cortul mic și dezvoltate imediat după expunere. Echipamentul a fost apoi reambalat și trenul de catâri a mers mai departe pentru a obține următoarea vedere.
Doar un bărbat tânăr și activ, cu o ambiție considerabilă, ar fi putut reuși într-o astfel de întreprindere, iar succesul lui Watkins atestă aceste calități. Dragostea pentru viața în aer liber a fost probabil cea mai convingătoare [270]
motiv în această întreprindere, căci aflăm că timp de mulți ani Watkins și-a dedicat verile acestui tip de muncă. Drept urmare, fotografiile sale au devenit cunoscute în întreaga lume.284
Pe lângă utilizarea aparatului foto mare descris mai sus, Watkins a folosit camera stereoscopică, la fel ca practic orice alt fotograf de peisaj din Occident după 1860. Stereografiile Watkins au fost, desigur, mult mai larg distribuite decât au fost imprimate mari și este nu este ceva neobișnuit să găsești multe dintre stereografiile sale în colecțiile de fotografii duble care au supraviețuit de pe vremea bunicului. Holmes, scriind în 1863, menționează unele dintre ele într-unul dintre cele mult citate articole din Atlantic Monthly:
„Una dintre cele mai interesante accesări la colecția noastră este o serie de douăsprezece vederi, pe sticlă, ale scenelor și obiectelor din California, trimise cu o liberalitate neprovocată de către artistul Mr. Watkins. Ca exemplare de artă sunt admirabile, iar unele dintre ele. subiectele sunt printre cele mai interesante care se găsesc în întregul tărâm al naturii.Astfel, marele copac, „Grizzly Giant” din Mariposa, este prezentat în două vederi admirabile; puternica prăpastie a El Capitan, mai mult de trei mii. picioare în înălțime abruptă,... cele trei vârfuri de dealuri conice ale lui Yo Semite, luate nu așa cum se ridică în atmosferă, ci așa cum se reflectă în apele calme de dedesubt,... acestea și altele sunt arătate, clare, totuși moale, viguros în prim plan, delicat distinct în depărtare, într-o perfecțiune a artei care se compară cu cea mai bună lucrare europeană.” 285
Nu numai amatorul și profanul s-au mirat de munca lui Watkins, dar profesia în sine a adus laudă. „Vizualizările minunate ale lui CE Watkins” au fost menționate frecvent în literatura fotografică și i-au fost trimise cereri domnului Watkins pentru a-și descrie metodele în beneficiul tuturor operatorilor^6
Multe dintre negativele lui Watkins din această perioadă (anii șaizeci) au fost distruse în incendiul și cutremurul din San Francisco, așa cum a menționat deja HC Peterson în legătură cu dagherotipurile Vance. Trebuie amintit, de asemenea, că de multe ori negativele cu plăci umede

nu au fost salvate după ce au fost făcute o serie de printuri din ele. Pe măsură ce fotograful își pregătea propriile farfurii, sticla era frecvent curățată și refolosită, deoarece sticla era unul dintre cele mai mari cheltuieli.
******
[271]
Al doilea nume menționat în legătură cu cel al lui Watkins, ca fiind deosebit de remarcabil în fotografia Occidentului în acea perioadă, a fost cel al lui Charles R. Savage.
Savage era un englez, născut în Southampton în 1832. După o copilărie precară, a fost convertit la mormonism la auzirea unui misionar trimis în străinătate de sfinții din zilele din urmă. Timp de câțiva ani, a călătorit prin Europa în interesul bisericii și, în cele din urmă, a venit la New York în februarie 1857. În timp ce locuia la New York, a decis să devină fotograf și, după ce a primit o anumită pregătire, a început să exersați arta în turnul de frontieră din Florence, Nebraska, în 1859. Echipamentul său, tipic pentru astfel de orașe de graniță, consta dintr-un aparat de fotografiat, un fundal realizat dintr-o pătură cenușie veche și un cufăr mare de ceai care servea ca o cameră întunecată în miniatură. .
Savage a rămas puțin în Florența, căci în iunie 1860, a traversat câmpiile către pământul promis și a ajuns în Salt Lake City, unde și-a agățat imediat șindrila. De la această dată până în anii nouăsprezece el a fost probabil cel mai cunoscut fotograf dintre Mississippi și Pacific. Asemenea lui Watkins, Savage îi plăcea viața în aer liber, iar vederile sale despre peisajul Munților Stâncoși și despre viața de pe câmpie erau prezente în fiecare colecție stereografică demnă de acest nume.
Cele mai cunoscute dintre aceste fotografii au fost priveliștile făcute de Savage la Promontory Point, Utah, 10 mai 1869, la ceremonia de sărbătorire a finalizării căii ferate în toată țara. Nu există aproape o carte de istorie americană care să nu aibă o reproducere a acestei scene celebre înregistrate de Savage.297
Fotografiile Savage au primit, de asemenea, publicitate indirectă de la celebra prelegere a lui Artemus Ward despre mormonism. Ward (CF Browne) a folosit în această prelegere plină de umor o serie de panorame pictate, toate bazate pe fotografiile lui Savage.288
În 1866, Savage a făcut o călătorie spre est pentru a obține un stoc extins de materiale fotografice, mergând pe calea Californiei și pe calea apei și întorcându-se peste câmpii. La întoarcerea sa, și-a amenajat un vagon imens pentru a-și transporta proviziile și pentru fotografie pe drum. El a descris pe larg experiențele sale într-o scrisoare către fotograful din Philadelphia. Scrisoarea prezintă un interes suficient pentru [272 J
citează parțial, nu numai pentru experiențele fotografice pe care le înregistrează, ci și ca relatare a călătoriilor pe uscat în zilele imediat premergătoare încheierii căii ferate transcontinentale:
„Unul dintre obiectivele vizitei mele spre est a fost să obțin un vagon potrivit pentru a lua o serie de vederi pe ruta de uscat în călătoria mea de întoarcere. Prin domnul Rech, Girard Avenue, Philadelphia, am făcut un vagon potrivit pentru acest scop , și expediat cu trenul și vaporul cu aburi în orașul Nebraska. Cu excepția faptului că este puțin prea greu, răspunde destul de bine... Are aproximativ nouă picioare lungime și șase picioare înălțime în camera întunecată, lăsând trei picioare de spațiu în față pentru transportul unui scaun si provizii.Laturile sunt prevazute cu sertare canelate, pentru negativele

de diferite marimi, si recipiente corespunzatoare pentru diferite camere, produse chimice, etc., formand o camera intunecata exterioara foarte completa. . . .
„Cu două trepte de catâri și provizii pentru două luni, m-am alăturat unui tren mormon care a părăsit orașul Nebraska spre Salt Lake în jurul datei de 8 iulie. Deoarece trenurile mormonii sunt bine înarmate și complet organizate, mi s-a părut un mare avantaj, mai degrabă decât încercați singur călătoria, ceea ce, apropo, amabilul nostru unchi va permite acum oricui să o facă dincolo de Fort Kearney.
„Călătorim mai încet în primele zile și ne creștem treptat ritmul până când parcurgem aproximativ douăzeci și cinci de mile pe zi. Modul de operare al gestionării unui tren este următorul: Pe la ora cinci se aude semnalul de alarmă pentru a suna. pregătește pasagerii să-și pregătească micul dejun. În jurul orei șase, toți mâinile sunt chemate la rugăciune; această datorie s-a terminat, apoi se fac pregătiri pentru a se derula; apoi rulota călătorește până la ora unsprezece și jumătate sau douăsprezece, apoi este cina. pregătit, iar două PM călătoria este reluată și se face o altă tabără în jurul orei 6. Păstorii de noapte se ocupă apoi de turmă și îi conduc la un loc bun de hrănire pentru noapte; apoi se pregătește cina. apoi rugăciunile lângă focurile de tabără de noapte, iar ordinele pentru următoarea călătorie a lutului sunt date de căpitan, care încheie călătoria zilei; apoi sunt plasați paznici în jurul taberei, care sunt așteptați să supravegheze cu atenție orice roșu care se strecoară. piei.
„Drumul de la Nebraska City la Fort Kearney prezintă doar puține obiecte de interes deosebit pentru fotograf. Am asigurat negative ale uneia sau două dintre stațiile de pe uscat și câteva scene rurale care nu sunt remarcabile pentru anumite caracteristici diferite de același gen de subiecte. Când am ajuns la Fort Kearney, batea o furtună, dar, cu toate acestea, am făcut eforturi disperate să iau Fortul, cu un succes indiferent.
„De la Fort Kearney până la traversarea South Platte, lângă [273] actualul terminus al UPRR, drumul urmeaza Valea Piatte, iar un drum mai neinteresant cu greu poate gasi. Foarte puțini copaci de văzut și cu roiurile de verdeață (minciuni și țânțari și vântul puternic care bate regulat în fiecare zi, entuziasmul tău fotografic se răcește atât de mult încât nu vezi nimic demn de luat în condițiile unei astfel de situații). În plus, nu ești niciodată scutit de atacurile indienilor, pentru că, în momentul trecerii noastre pe acea rută, puținii coloniști de pe drumul poștalei erau aproape speriați de zvonurile despre necazurile indiene.
„Acum, pentru a fotografia cu succes în Câmpie, trebuie să fii perfect ferit de indieni, deoarece de două sau trei ori, în eforturile noastre de a ne asigura niște priveliști, ne-am trezit singuri la câțiva kilometri de tren și am riscat unul sau două să fim înghițiți. de câțiva ticăloși rătăciți care sunt mereu în căutarea unei partide slabe și, în general, reușesc să se năpustească asupra câtorva vagoane fără apărare care se întâmplă să treacă.Soarta tristă a fostului dumneavoastră corespondent, domnul Glovers, arată cât de nesigură este viața într-un astfel de loc și înțelepciunea de a păzi bine. Condițiile necesare pentru succes în astfel de împrejurări sunt că trebuie să ai mult timp la dispoziție, un grup puternic bine înarmat cu puști Henry și animale bune." 209
În acest fel au fost fotografiate puncte de interes remarcate precum Chimney Rock, Fort Laramie, Independence Rock, Devil's Gate și South Pass. Scott's Bluff a trecut fără nicio înregistrare „din cauza că am

ajuns acolo în mijlocul zilei, pentru că vagonul nostru s-a fierbinte atât de mult încât puteam lucra doar dimineața sau seara”
Era o adevărată muncă să fotografiezi într-o astfel de călătorie, căci, pe lângă vicisitudinile climatului și pericolul atacului indienilor, animalele trebuiau îngrijite, mesele pregătite și rândul cuiva trebuia să fie paznic de noapte.
Soarta lui Glover, menționată în scrisoarea lui Savage, arată că pericolul indian era unul extrem de real. Ridgway Glover, un băiat din Philadelphia, plecase de acasă în vara lui 1866 cu scopul de a asigura fotografii „pentru a ilustra viața și caracterul oamenilor sălbatici din prerie”. Aventurile sale au fost relatate într-o serie de scrisori către Philadelphia Photographer. Prima este datată 30 iunie 1866, la Fort Laramie. Glover făcuse cincizeci de negative până în acel moment, dar a reușit să obțină printuri de la doar douăzeci și două dintre acestea, pentru că „apa era atât de noroioasă.” El amintește de predecesori fotografici [274]
Expediția căpitanului Fisk în Montana, 1866: formarea cercului pentru o tabără de noapte. (Fotografie de Bill și Illingworth.)
la acest post de armată, căci el spune: „Erau un domn și doamnă Laramie care obișnuiau să ia un stil de ambrotip rău aici, dar el a murit și ea a fost capturată de indieni și, după ce a suferit multe greutăți, a scăpat și s-a întors. către State.” Printre fotografiile pe care le-a asigurat era „o imagine bună a Fortului; de asemenea, un grup de opt Brulie Sioux și șase Ogholalla.”
El este auzit de el pe 29 iulie 1866, la Fort Phil Kearney, Teritoriul Montana. Pentru a atinge acest obiectiv se înrolase într-un tren al armatei. Pe drum au fost atacați de indieni care au ucis un ofițer al partidului. „Oamenii noștri cu puștile lor i-au ținut la distanță pe indieni până când am ajuns într-o poziție mai bună pe un deal, unde i-am ținut departe până noaptea, când căpitanul Burroughs, venind cu un tren, i-a făcut pe piei roșii să se retragă. să fac câteva vederi instantanee ale atacului indian, dar comandantul nostru mi-a ordonat să nu o fac.” [275]
A reușit să obțină câteva vederi pe parcurs, dar nu a reușit cu niște cheyenni care au venit în tabără, deoarece „colodionul era prea fierbinte”.
O altă scrisoare, din 29 august, relatează că el se afla încă la Fort Phil Kearney, dar nu făcea nicio fotografie, deoarece rămânea fără anumite materiale și aștepta să vină trenul de aprovizionare medicală pentru a-și reumple proviziile, probabil cu eter și alcool cu care se prepară colodionul. Trenul trebuie să fi sosit, pentru că următoarea înregistrare a activităților lui Glover este scurta notificare: „Domnul Ridgway Glover a fost ucis lângă Fort Phil Kearney, pe 14 septembrie, de indienii Sioux. El și un însoțitor părăsiseră Fortul pentru a lua niște au fost găsiți scalpați, uciși și mutilați îngrozitor”. 300
Este destul de evident că Glover era neexperimentat și nesimțit în căile frontierei, dar cu toate acestea sacrificiul său inutil a fost o contribuție a fotografiei americane la avansarea frontierei. O astfel de distrugere a vieții de către indieni (indiferent cu ce justificare) a servit pentru a grăbi ziua în care puterea lor a fost ruptă.
Unele dintre negativele lui Glover au ajuns în Philadelphia și au fost publicate și vândute de firma Wenderoth, Brown și Taylor din acel oraș.
Relatările despre fotografia de frontieră care au fost date ilustrează dificultățile pe care le-a întâmpinat fotograful cu plăci umede.
Minunea este că oricare au fost obținute și, de fapt, nu toate au avut succes. Un corespondent care scrie East afirmă: „Din cauza grăbii și

dificultății transportului, nu am putut obține nicio fotografie”. зоі
Cu atât mai mult merit, deci, celor care au reușit.
Printre cele mai de succes serii de fotografii occidentale din această perioadă pe care le-am văzut este cea obţinută de domnii Bill şi Illings-worth of St. Paul, care a fost publicată şi vândută de John Carbutt din Chicago. Această serie a fost realizată în expediția emigrantă a căpitanului Fisk de la St. Paul în Montana în vara anului 1866. În grup erau vreo treizeci de stereografii, care descriu viața și incidentele în traversarea Câmpiilor în ziua echipei de boi.302
[276]
o
CAPITOLUL 15
O
Fotografierea frontierei:
A doua fază, deși câțiva fotografi independenți înregistrau astfel scena de frontieră în timpul Războiului Civil și în anii care au urmat imediat, fotografia expediționară, oprită la începutul războiului, nu a fost reluată imediat la încheierea acestuia. Motivul acestei neglijeri a stat, fără îndoială, în preocuparea Armatei pentru indienii de câmpie; era puțin timp disponibil pentru munca de explorare.
Gravele probleme indiene de pe câmpie au fost aduse în mare parte de începutul construcției căilor ferate de vest: Union Pacific Railroad, care a început construcția activă la Omaha în 1866, și Union Pacific Railway, Eastern Division, primele șine din care au fost așezate la Wyandotte (lângă Kansas City), Kansas, în 1864. Ambele drumuri au fost construite spre vest, primul traversând actualul stat Nebraska și al doilea traversând statul Kansas. Pe măsură ce căile ferate înaintau, necazurile indienilor au crescut, pentru că triburile de câmpie și-au dat seama că își iau ultima repriză.
Construcția căilor ferate a concentrat în mod natural atenția țării asupra Nebraska și Kansas; în consecință, un interes considerabil a fost trezit în rândul estenilor cu privire la aspectul țării, a locuitorilor ei și a dușmanilor ei. Ca urmare a acestui interes, un număr de fotografi au lucrat de-a lungul căilor ferate pe măsură ce s-au extins treptat spre vest și s-au obținut multe priveliști interesante ale acestei țări, chiar trecute de stadiul de frontieră sau la marginea ei. Trei dintre acești fotografi merită menționați după nume și, într-adevăr, despre ei s-a vorbit deja în aceste pagini. Erau Alexander Gardner din Washington, căpitanul AJ Russel din New York și John Carbutt din Chicago.
Carbutt a însoțit celebra și elaborată excursie pe Union Pacific de la Omaha la meridianul lOOth în octombrie 1866; al 1-lea meridian era la aproximativ 250 de mile vest de Omaha, iar la acel [277 J
timpul era capătul drumului. Excursia fusese organizată de TC Durant, vicepreședintele drumului, în mare măsură ca un mijloc de interesare capitală estică. Printre excursioniști, pe lângă domnul Carbutt și asistentul său, domnul Hien, se numărau „două sute cincizeci dintre cei mai distinși cetățeni ai Americii”, două fanfare, reporteri de la aproape toate ziarele importante din țară. un colectiv de bucătari, un marchiz francez, un conte englez, comisari guvernamentali și directori ai Union Pacific.303
Această delegație a fost prevăzută cu corturi pentru a campa pe câmpie. Trebuie să fi fost o perioadă glorioasă pentru excursioniști. Chiar și o sperietură indiană simulată a fost pusă în scenă în beneficiul lor atunci când se așteptau cel mai puțin — la patru dimineața.
Fotografiile obținute de Carbutt în această excursie sunt acum foarte

rare, dar multe au fost vândute la acea vreme. Carbutt a fost și el pe același drum în anul următor și a petrecut o lună fotografiend pe câmpii.304 El a publicat un catalog cu opiniile sale făcute în aceste excursii – un catalog care indică faptul că au fost făcute peste trei sute de astfel de fotografii (toate stereoscopice). .
Alexander Gardner, fotograful care a urmat Armata Potomacului în timpul războiului, a mers spre vest în Kansas în toamna anului 1867 și a realizat o serie de vederi de-a lungul căii ferate Union Pacific, Divizia de Est. Un set destul de complet al acestor vederi este disponibil în prezent, oferind astfel un exemplu izbitor al cât de eficientă ar fi putut fi, dacă ar fi fost înregistrată de cameră la o scară mai extinsă, povestea istoriei occidentale.
La momentul vizitei lui Gardner în Kansas, o proporție considerabilă a populației trăia de-a lungul liniei de cale ferată. Gardner a vizitat fiecare oraș de-a lungul liniei și, în plus, a făcut mai multe excursii secundare. El a fotografiat orașele în întregime, străzile principale ale acestor orașe, instituții importante de stat și federale, structuri geografice și geologice uimitoare și o mare parte din flora și fauna „marelui deșert american". În total, peste o sută cincizeci de vizualizări au fost obținute în această călătorie. Că Gardner a privit Occidentul cu ochii unui estic este destul de evident din multe dintre titlurile date tipăriturilor stereoscopice, pentru suprafața largă de prerie și câmpie evident impresionată. el. De exemplu, unul este intitulat „Vedere care cuprinde douăsprezece mile de prerie", iar altul, [278]
Excursia la lOOth Meridian, octombrie 1866. „Mașinile de palat", așa cum se arată, transportau excursioniștii la capul feroviului, care se afla în apropierea orașului actual Cozad, Nebraska, la aproximativ două sute cincizeci de mile vest de Omaha. (Fotografie de John Carbutt.)
„Distanța extremă este de cinci mile." 305 Datorită energiei lui Gardner, există astfel disponibilă o istorie picturală destul de completă și extrem de importantă a Kansasului în 1867.
Gardner, desigur, a folosit farfuria umedă în această excursie fotografică, iar camera sa întunecată a apărut în câteva dintre fotografii. Era pur și simplu un adăpost de pânză neagră ridicat pe un pat de căruță, pe care, fără îndoială, l-a închiriat la nivel local în timp ce se muta dintr-un oraș în altul. Nu numai negative stereoscopice, ci placa întreagă. Au fost realizate și dimensiuni de 8" x 10" și l l"x14". Imprimările de la aceste negative mari, așa cum era de așteptat, au creat un interes considerabil atunci când sunt prezentate în Est.306
În primăvara anului 1868, Gardner a fotografiat un eveniment important de frontieră, binecunoscuta conferință de pace dintre Statele Unite
[279]
„Pune șinele cu o rată de două mile pe zi". Micuța siluetă din fundal între cele două grupuri de transportoare feroviare are pistolul îndreptat către un obiect îndepărtat, posibil o antilopă. (Fotografiat la lOOth Meridian, octombrie 1866, de Carbutt.)
Guvernul Statelor și Arapahoes și Cheyennes la Fort Laramie, Teritoriul Wyoming. Din acest eveniment, există o serie de fotografii istorice valoroase încă disponibile în Missouri Historical Society. Au fost realizate câteva dintre aceste imagini, unele chiar de 13" x 18". Ele au fost, desigur, tipărite din negative cu plăci umede.307
Căpitanul AJ Russel, un alt fotografi din Războiul Civil, a fost angajat de Union Pacific Railroad ca fotograf oficial pentru a înregistra construcția drumului pe măsură ce progresa spre vest. Se

pare că nu a început lucrările înainte de 1868, dar în perioada 1868 și 1869 a realizat un număr mare de vederi de-a lungul părții de drum aflată atunci în construcție, care se afla la acea vreme la vest de Cheyenne. Fotografiile lui Russel au fost realizate în diferite dimensiuni, în principal negative stereoscopice și pe toată placa.
În beneficiul fotografilor estici, Russel a descris experiențele sale fotografice de-a lungul Union Pacific și s-a plâns, așa cum am observat deja în alte cazuri, de căldură și de dificultatea de a obține apă limpede.308
Lucrări fotografice similare cu cele ale lui Russel au fost efectuate de-a lungul [280]
Indienii Pawnee, care au „cmeriainat” excursioniştii la Meridianul lOOih. (Fotografie de Carbutt, octombrie 1866.)
Peter LaCherre, celebrul șef șef al Pawnees.
calea ferată Central Pacific. Acesta a fost drumul, construit la est de California, care a făcut legătura în cele din urmă cu Union Pacific la Prom-ontory Point, Utah, unde Savage și-a asigurat negativele importante pe 10 mai 1869. Fotografiile de-a lungul traseului Pacificului Central au fost realizate de AA. Hart, un operator din Sacramento. Negativele Hart au fost în curând achiziționate de CE Watkins, faimos din Yosemite. Watkins a realizat și vândut printuri din aceste negative de mulți ani. Peste trei sute de stereografii au fost realizate de Hart, un set destul de complet din care acum este deținut de Society of California Pioneers. 309
[281]
Indienii Pawnee, care i-au „distrat” pe excursionişti la Meridianul lüüth. (Fotografie de Carbutt, octombrie 1866.)
O tabără de Pawnees pe râul Piatte, aproape de șine.
După cum am văzut, fotografia a fost folosită cu mai mult sau mai puțin succes în unele dintre explorările Occidentului imediat premergătoare Războiului Civil. Majoritatea acestor explorări au avut un scop în principal geografic; adică se preocupau în principal de localizarea și cartografierea unor caracteristici geografice importante – râuri și munți. Cunoștințele de geografie astfel dobândite au fost în primul rând cu scopul de a localiza cele mai accesibile trasee, drumuri de vagoane și posibile rute feroviare de la Est la Pacific.
Când explorarea a fost reluată după război, obiectivul se schimbase oarecum. Geografia țării, cel puțin cea a trăsăturilor sale importante, era atunci pe deplin cunoscută, iar eforturile au fost [282]
acum îndreptată spre dobândirea de cunoștințe detaliate geografice, geologice și etnografice ale țării. Interesul geologic a fost trezit în principal din cauza posibilității de a localiza importante resurse minerale ale țării de vest. În ceea ce privește etnografia regiunii, interesul s-a datorat probabil faptului că armata Statelor Unite a început o reducere a populației indiene. Deși nu au reușit să-l distrugă complet pe indian, cu siguranță au reușit să-i schimbe modul de viață. Probabil că numărul interesați de studiul vieții indiene a fost puțin, dar au existat niște indivizi lungi de vedere care și-au dat seama de schimbarea hotărâtă care urma să aibă loc în obiceiurile indiene și care au încercat să înregistreze vechile moduri de a trăi în ultimele lor. etape.
Oricare ar fi fost stimulentul pentru aceste explorări postbelice, cert este că celor oficiale li s-au acordat fonduri guvernamentale pentru geologică! sondaje și, de obicei, aceste sondaje au purtat fotografii cu ei. Lucrarea fotografică a acestor explorări ulterioare a avut mult mai mult succes decât cea a celor anterioare._Acest succes mai mare a

fost, fără îndoială, rezultatul stăpânirii temeinice a procesului umed, pentru că până în acest moment (adică după 1865) colodionul preparat era disponibile comercial, iar incertitudinile legate de pregătirea acestui material de către operatorul individual au fost eliminate. Fără îndoială, de asemenea, pregătirea și experiența de patru ani de fotografie expediționară în timpul războiului a fost o altă cauză care a contribuit la succesele mai mari ale fotografilor în domeniu. De fapt, primul dintre studiile geologice importante care au fost efectuate după război a inclus în personalul său un fotograf din Războiul Civil cu o experiență foarte considerabilă, TH O'Sullivan. Expediția a fost explorarea geologică a celei de-a 40-a paralele a Statelor Unite sub conducerea lui Clarence King. Sondajul a început în vestul Nevada, la 1 iulie 1867, și a continuat câțiva ani. O'Sullivan a fost fotograful expediției în anii 1867, 1868 și 1869.310
Rapoartele acestei expediții conțin multe ilustrații copiate din fotografiile lui O'Sullivan (toate copiile litografice), dar cea mai extinsă relatare a experiențelor lui O'Sullivan în timpul primului an al acestei expediții a fost dată în Harper's Magazine pentru [283]
Omaha în octombrie 1866 (fotografie de Carbutt).
Septembrie 1869, într-un articol intitulat „Fotografii din Munții Stâncoși". 311 Articolul, de John Sampson, destul de curios, nu îl menționează pe nume O'Sullivan, dar conține treisprezece ilustrații (din gravuri în lemn) copiate din fotografiile sale. Din fericire, prin amabilitatea căpitanului WH Crosson al inginerilor. Corps, SUA, am reușit să obțin o serie de fotografii originale ale lui O'Sullivan, dintre care unele, publicate inițial în Harper's Magazine, au servit la stabilirea definitivă a identității fotografului.
Partidul cu care a fost asociat O'Sullivan a vizitat pentru prima dată orașul Nevada și a obținut o serie de vederi interesante și importante ale Great Comstock Lode în zilele în care mineritul din acea regiune era aproape de zenit. O'Sullivan a intrat chiar în mine [284 J
Cortul întunecat conceput de Carbutt pentru munca de câmp. Vederea din stânga cu spatele îndepărtat arată dotarea interioară. (De la Philadelphia Photographer, 1866.)
ei înșiși și a făcut o serie de fotografii la sute de metri sub suprafață, folosind sârmă de magneziu arzând pentru a obține suficientă lumină pentru a-și face pozele. Din câte știu, acestea au fost primele vederi de mine „interioare" făcute în această țară. Cu un an înainte ca fotografiile lui O'Sullivan să fie făcute la Nevada City, Charles Wal-dack din Cincinnati fotografiase interiorul Peșterii Mammoth din Kentucky folosind lumina cu magneziu.312 Poate că fotografiile lui Waldack i-au sugerat lui O'Sullivan posibilitatea de asigurare a fotografiilor de la mine, deoarece fotografiile Waldack erau destul de cunoscute și considerate ca unul dintre miracolele fotografiei „moderne".
Expediția pe care a însoțit-o O'Sullivan a părăsit curând bântuielile civilizației și a mers spre est, de-a lungul paralelei 40, printr-o țară care era, în cea mai mare parte, „absolut sălbatică și neexplorată, cu excepția faptului că indienii și căpăcătorii de blană care frecventează munții. realizate pe calea exploatării". Chiuvetele Humboldt și Carson, Ruby Range, „una dintre cele mai frumoase din cordonul Stâncos", Shoshone Falls of the Snake, printre alte scene, au fost înregistrate de camera lui O'Sullivan. Unele dintre greutățile însoțite de o astfel de muncă de explorare, [285]
Fotografiile lui Alexander Gardner folosite în vizita sa în Kansas în toamna anului 1867. (Cu amabilitatea Kansas State Historical Society.)

care au căzut de două ori greu asupra fotografului, cu mult mai mult decât partea lui de echipament, sunt descrise de O'Sullivan într-o relatare a chiuvetei Humboldt:
„A fost o locație drăguță în care să lucrați și vizionarea acolo a fost o muncă cât se poate de plăcută; singurul dezavantaj a fost un număr nelimitat de țânțari cei mai voraci și deosebit de otrăvitori pe care i-am întâlnit pe parcursul întregii călătorii. imposibilitate totală de a-și salva corpul prețios de atacurile frecvente ale celei mai enervante dintre toate febrele, cunoscută sub numele de „boala de munte", și veți vedea de ce nu am lucrat mai mult din acea țară. Am fost, de fapt, alungați de țânțarii și febra. Care dintre cele două ar trebui considerată ca fiind cea mai insuportabilă este imposibil de precizat." 313
În 1870, O'Sullivan a abandonat temporar Occidentul pentru a însoți expediția comandantului Selfridge, care a fost trimisă de guvern, pentru a face un sondaj pentru un canal de nave peste Istmul Panama (numit la acea vreme Istmul Darien). O'Sullivan [286]
Fort Harker, un post al armatei înființat în 1866 pentru a proteja coloniștii și părțile de construcție a căilor ferate, acum demult demontat. (Fotografie de Gardner, octombrie 1867; cu amabilitatea Kansas State Historical Society.)
a înregistrat minunile tropicelor ca și pe cele din Munții Stâncoși. Fără îndoială, experiența sa cu țânțarii în Chiuveta Humboldt l-a ajutat în mlaștinile aburinde ale Istmului.314
Anul următor s-a întors din nou în State, unde sa alăturat locotenentului George M. Wheeler într-o serie de sondaje în sud-vest. El a fost asociat cu Wheeler nu numai în 1871, ci și în 1873 și 1874. În ultimul an, a asigurat o serie de fotografii ale ruinelor Pueblo din Canyon de Chelle, în ceea ce este acum nordul New Mexico. Ca și rapoartele expediției King, cele din explorările lui Wheeler conțin multe ilustrații litografice copiate din fotografiile lui O'Sullivan, iar munca sa a fost foarte apreciată de Wheeler în rapoartele oficiale. În raportul explorărilor din 1871, Wheeler afirmă, de exemplu: „În mâinile domnului O'Sullivan, binecunoscut în legătură cu lucrările sale la patruzecilea sondaj paralel și expediția Darien, au fost produse puțin mai puțin de 300 de negative. , ilustrând aspectul general-
[287]
Un tren de tauri care traversează râul Smoky Hill lângă Ellsworth, Kansas. (Fotografie de Gardner, octombrie 1867; cu amabilitatea Kansas State Historical Society.)
ansa tarii. districtele miniere, anumite vederi geologice și o reprezentare completă și caracteristică a acelui peisaj foarte măreț și deosebit dintre canoanele din Colorado; o serie mai inedită cu greu a fost produsă în această ţară." 315 WH Jackson îmi scrie: "L-am cunoscut destul de bine pe O'Sullivan. A fost unul dintre cei mai buni fotografi guvernamentali." Aceasta este o laudă generoasă din partea unuia considerat cel mai remarcabil dintre fotografi de frontieră.
Înainte de a descrie lucrarea lui Jackson, trebuie menționată munca lui John K. Hillers cu Powell Surveys, în principal în sudul Utah și Arizona. În 1869, John W. Powell, cu o mică petrecere, coborase pe râul Colorado, necunoscut anterior, prin canionul său maiestuos, „una dintre cele mai mari isprătiri de explorare executate vreodată pe acest continent". l-a angajat pentru un număr de ani în explorarea acestei regiuni.A doua expediție Powell a fost echipată în 1871, [288 J
Un oraș de frontieră: strada principală din Ellsworth, Kansas, faimoasă în timpul comerțului cu vite din Texas. Orașul avea doar trei luni când

a fost fotografiat de Gardner, octombrie 1867. (Cu amabilitatea Kansas State Historical Society.)
iar personalul său a inclus doi fotografi, EO Beaman și asistentul său, Clement Powell. Beaman a părăsit sondajul Powell după 1871, iar pentru anii 1872, 1873, 1874, 1875, 1876 și 1878, Hillers a fost fotograful acestuia.
Fotografiile lui Hillers, în ansamblu, sunt oarecum mai cunoscute decât ale lui O'Sullivan, în principal din cauza faptului că un membru al celei de-a doua expediții Powell, regretatul Frederick S. Dellenbaugh, a scris pe larg despre aceste explorări în ultimii ani și în scrierile sale au reprodus multe dintre fotografii prin metode de facsimil. 316
Cu câțiva ani în urmă, domnul Dellenbaugh mi-a scris cu amabilitate despre inițierea lui Hillers într-o carieră fotografică și cred că ceea ce spune el merită înregistrat aici:
„Jack Hillers a fost angajat de Powell pentru a doua călătorie, în Salt Lake City, să tragă o vâslă și să ajute în general. Atunci nu știa nimic despre

fotografie, dar a devenit foarte interesat pe măsură ce mergeam pe Green River.
„Când am ajuns la gura Verdelui, bancul de nisip din dreapta, în fruntea Colorado-ului, așa cum era atunci, unde eram obligați să tabărăm, se topea în secțiuni uriașe în apele învolburate. Am fost deci obligați să avem grijă deosebită de bărci. Pentru a ne păzi mai bine barca – Hillers și cu mine am vâslit în aceeași barcă – ne-am lăsat la o anumită distanță, până la un loc în care să trecem o linie peste malul de nisip și să ne legăm de un pom de pădure. Acolo am tabărat el și cu mine. Stând lângă foc, Hillers m-a întrebat despre fotografie – despre partea chimică. Am explicat despre acțiunea luminii pe o placă de sticlă acoperită cu colodion și sensibilizată cu nitrat de argint, baia pentru eliminarea argintului în hipo și așa mai departe.
„De ce nu am putut să o fac? a spus el. I-am răspuns că cu siguranță poate, pentru că era un om atent, curat și acestea erau calitățile principale necesare. L-am sfătuit să-i ofere ajutorul lui Beaman ori de câte ori este posibil (și atunci era necesar ajutor pentru a transporta cutiile grele) , și poate că Beaman l-ar lăsa să încerce un negativ. A făcut și în două sau trei săptămâni făcuse atât de multe progrese încât l-a umbrit pe Clement Powell.
„Când Beaman a plecat la sfârșitul primului nostru sezon de lucru pe râu, fotografia a căzut asupra lui Clement. A făcut o călătorie cu Hillers ca asistent și s-a întors fără nimic. A declarat că Beaman a pus hipo în dezvoltator. Beaman, care a zăbovit în Kanab, unde a fost stabilit sediul nostru pentru iarnă, a spus că nu făcuse asta – că problema era nepăsarea lui Clem.
„Între timp, Powell trimisese la Salt Lake City să vadă dacă poate fi găsit acolo un fotograf care să coboare și care să treacă prin Marele Canion cu noi în vara următoare. James Fennemore a venit. Era un fotograf excelent și un om genial. Încă locuiește în Salt Lake City. A fost bun cu Hillers și i-a dat multe instrucțiuni, astfel încât Hillers a devenit expert în muncă, a devenit asistent, de fapt.
„În primăvara lui 1872, unii dintre noi au făcut o excursie pentru a explora colțul de sud-est al Utahului. Patru dintre noi au fost trimiși prin Glen Canyon în Canonita, care fusese păstrat în cache în acest scop anul precedent, pentru a face fotografii. și studii ulterioare.
„Hillers a făcut o muncă excelentă cu îndrumarea lui Fennemore. Când ne pregăteam să intrăm în Marele Canion în vara lui 1872, Fennemore s-a

îmbolnăvit, la fel ca și Johnson, un altul care ni se alăturase pentru munca de iarnă. Nu au putut continua. Și nu am găsit pe nimeni altcineva care să dorească să facă Marele Canion cu noi. Acest lucru ne-a lăsat cu doar șapte oameni. O barcă a trebuit să fie lăsată în urmă. Toate bărcile [290]
O fermă din centrul Kansasului. Observați acoperișul de gazon și elanul îmblânzit. (Fotografie de Gardner, octombrie 1867; cu amabilitatea Kansas State Historical Society.)
au fost rău bătuți. Am aruncat-o pe Nellie Powell, care era în cea mai proastă stare. Ei bine, la ce vreau să ajung este aceasta; nu era altceva decât să-l facă pe Jack Hillers fotograf șef. Era egal cu postul. În ciuda dificultăților enorme, a oboselii mari, a lipsei de larve etc., el a făcut o serie de negative de primă clasă.” 317
Oricine este interesat poate descoperi că acestea sunt cu adevărat de primă clasă, examinând numeroasele ilustrații excelente care se găsesc în Canyon Voyage a lui Del-lenbaugh.
******
William H. Jackson, ale cărui fotografii din Occident au devenit cele mai cunoscute dintre toate, și-a început cariera fotografică la Omaha la vârsta de douăzeci și cinci de ani. Veteran al Războiului Civil, la sfârșitul acestuia, a plecat spre vest, a călătorit prin câmpii și munți până în California înainte de venirea căii ferate și, în cele din urmă, a devenit fotograf profesionist în orașul de frontieră în creștere Omaha, la începutul anului 1868. Câțiva ani de viață în aer liber au făcut-o dificilă [291 J
Așezarea pistei la 20 de mile vest de orașul actual Hays, Kansas, 19 octombrie 1867. (Fotografie de Gardner; cu amabilitatea Kansas Istoiical Society.)
pentru ca el să se acomodeze cu viața sedentară a unui fotograf de sat. După ce și-a asigurat serviciile fratelui său pentru a se ocupa de cea mai mare parte a lucrărilor galeriei, el a amenajat o cameră întunecată pe un „șasiu” cu tablă și a făcut turul țării din jurul Omaha, fotografiand în principal indienii locali.
În 1869, a plecat într-un tur fotografic de-a lungul liniei proaspăt finalizate a Union Pacificului și, în timpul acestei călătorii, l-a întâlnit pe Dr. FV Hayden, care a fost angajat într-unul dintre numeroasele studii geologice ale Occidentului, atunci sub supraveghere. cale. Hayden a devenit foarte interesat de opera lui Jackson și, în consecință, a făcut aranjamente cu Jackson pentru a însoți sondajul Hayden din 1870. Din acest moment și până în 1879, Jackson a fost fotograful oficial al Hayden Surveys.
[292]
Trestie la Promontory Point, Utah, înregistrată la scurt timp după finalizarea primei linii transcontinentale, 10 mai 1869. (Fotografie de căpitanul AJ Russel.)
Jackson a adus acestei lucrări un temperament artistic, o experiență considerabilă ca artist al creionului și al pensulei, o dragoste de viață în aer liber și beneficiul câțiva ani de muncă fotografică. Această combinație norocoasă de factori explică într-o oarecare măsură succesul său marcat, dar el a fost și norocos prin faptul că țara pe care o explora atunci Hayden era destinată să devină cunoscută în întreaga lume.318
Lucrarea sondajului Hayden din 1870 a urmat în principal traseul Oregon prin Wyoming, trecând pe lângă repere celebre precum Independence Rock, South Pass și Fort Bridger. Tabăra la South Pass era Washakie, celebrul șef șoșone, și tribul său. Jackson a obținut fotografii ale acestui sat

de tipi și ale lui Washakie, ale căror negative sunt încă în posesia Instituției Smithsonian din Washington. Aceste fotografii sunt printre puținele indieni din habitatul său natal înainte de a fi forțat să intre în viața de rezervație. Hayden era direct responsabil pentru astfel de fotografii, cum [293 J
Arborele de o mie de mile. Copacul, la o mie de mile vest de Omaha, a fost un reper bine cunoscut pe calea ferată Union Pacific de câțiva ani. (Fotografie de Russel, 1868.)
a fost unul dintre puținii interesați de etnologia indianului și a încurajat munca lui Jackson în această direcție. Jackson era el însuși interesat de acest subiect, așa cum am menționat deja, și nu a avut nevoie de îndemn. Nu numai că .Jackson a făcut fotografii indieni, dar, în 1877, a alcătuit un catalog extins al fotografiilor disponibile atunci ale indienilor din America de Nord.318
În sondajul Hayden din 1870, Jackson Canyon a fost numit. Acesta este un canion pitoresc la câteva mile sud-vest de actualul oraș Casper, Wyoming. Nu numai că există un canion numit pentru un fotograf; câțiva munți comemorează numele altor fotografi marcanți ai Occidentului care au apărut deja în aceste pagini. Aceștia sunt Jackson Butte din Mesa Verde, numit și pentru WH .Jackson, Mt. Watkins din Parcul Național Yosemite, numit după CE Watkins și Mt. Hillers din Munții Henry din sud-estul Utah, numit după Jack Hillers din sondajele Powell în 1872. În plus, Mt. Haynes din Yellowstone National [294 J
Fiume și calea ferată la Gold Run. Central Pacific Railroad în construcție. (Fotografie realizată în 1865 sau 1866.)
Excursie la Cape Horn, la trei mile de Col fax (aproximativ cincizeci de mile vest de Sacramento), Central Pacific Railroad, 1865. (Ambele fotografii de AA Hart; cu amabilitatea Society of California Pioneers.)
Park poartă numele lui FT Haynes, a cărui activitate va fi menționată în câteva pagini. Ar trebui să existe memoriale geografice pentru câțiva alți fotografi ai Occidentului timpuriu; O'Sullivan merită în special onoarea.320
[295]
Gold Hill și Silver City. celebru în analele miniere. (Fotografie de TH O'Sullivan, 1867; cu amabilitatea căpitanului WH Crosson, . S .A.)
Ținuta lui O'Sullivan cu expediția King. Fotografie făcută la 160 de mile sud de chiuveta Carson într-un deșert de movile de nisip mișcătoare, 1868. (Cu amabilitatea căpitanului WH Crosson, SUA)
Sondajul Hayden de 187 l a fost în multe privințe cel mai important din întreaga serie Hayden. Activitatea sa s-a limitat în întregime la regiunea cunoscută acum sub numele de Parcul Național Yellowstone. De fapt, parcul își datorează probabil statutul actual sondajului Hayden din acest an.
Minunile din Yellowstone fuseseră legate în jurul incendiilor de tabără din Occident de mulți ani, dar nicio explorare a țării nu a fost întreprinsă până în 1869, când un grup de Montana [296]
Începutul expediției locotenentului Wheeler din Camp Mojave, Arizona, 15 septembrie 1871. Expediția a urcat pe râul Colorado printr-o porțiune din Marele Canion până la gura Diamond Creek; au fost necesare treizeci și unu de argile pentru a parcurge 260 de mile.
(Fotografie de TH O'Sullivan.)
Un parc montan caracteristic și Apache Indian Farm, la zece mile est de Camp Apache, Arizona. (Fotografie de TH O'Sullivan în expediția lui Wheeler din 1873.
Jack Hillers, fotograf al sondajelor Powell. și echipamentul său, 1871.
(Cu amabilitatea regretatului FS Dellenbaugh.)

William H. Jackson, dintr-un portret realizat de sine, 1873.
Jackson (în plumb), catârul său de haita și ajutorul lui la Sondajul lui Hayden din 1870. Catârul a fost numit în mod corespunzător „Hypo".
(Ambele fotografii, cu amabilitatea WH Jackson, New York.)
cetățenii au întreprins binecunoscuta expediție Cook-Folsom. Aceasta a fost urmată în anul următor de cercetări suplimentare în cadrul unui grup condus de generalul HD Washburn. Ca urmare a eforturilor expediției Washburn, Hayden a decis să viziteze regiunea pentru a obține date științifice exacte și înregistrări fotografice. Un grup bine echipat a intrat în actualul parc dinspre nord în iulie 1871 și timp de peste o lună s-a angajat în explorarea minunilor sale. Jackson a înregistrat de camera de filmat aproape toate minunile scenice acum atât de cunoscute. Au fost astfel înregistrate Izvoarele Termale Mammoth, Old Faithful, Marele Canion din Yellowstone, Bazinele Gheyser, cascadele și munții și văile proeminente. Primele fotografii ale parcului actual au fost făcute în vecinătatea Mammoth Hot Springs. Întrucât primele evenimente sunt întotdeauna de interes pentru istoric, i-am scris domnului Jackson în urmă cu câțiva ani, întrebându-l dacă ar putea să-mi spună care a fost prima fotografie făcută vreodată în Parcul Yellowstone, un eveniment fotografic de o oarecare importanță când se reflectă pentru o clipă la milioane de poze făcute în parc de la [298]
O parte a satului de tepee al lui Washakie a tăbărât lângă South Pass, 1870. (Fotografie de Jackson.)
Washakie, șeful celebrateci Sho-shine, și prieten al albilor. Pădurea Națională Washakie și Fort Washakie din vestul central Wyoming sunt ambele numite pentru acest războinic. (Fotografie de Jackson lângă South Pass, 1870; ambele fotografii, prin amabilitatea Muzeului Național al SUA.)
187 l. (Oricine a fost în parc știe că „milioane" nu este o exagerare, pentru că zgomotul oblonului se aude în toată ziua.) Domnul Jackson a răspuns după cum urmează: „Nu pot identifica prima poză făcută la Mammoth Hot Springs. , acesta fiind primul subiect pentru fotografie în limitele actuale ale Parcului; dar era fie vederea generală din vârful „Dealului Lookout", fie unul dintre așa-numitele amvonuri sau bazine terasate de la poalele Terasei Jupiter, prima tabără fiind amplasată la poalele acestei terase."
Valoarea reală a fotografiilor lui Jackson a devenit evidentă în iarna următoare, când prin eforturile lui Hayden și ale lui NP Langford și William H. Clagett, un proiect de lege a fost pregătit și introdus-
[299]
Unele dintre opiniile care au contribuit la a face regiunea Yellowstone mai cunoscută publicului.
Una dintre primele fotografii realizate vreodată în Parcul Național Yellowstone – Mammoth Hot Springs. (Fotografie de WH Jackson, 15 sau 16 iulie 1871.)
Thomas Moran inspectând expediția lui Mammoth Hot Hayden tăbărât în prezent
Izvoare. (Fotografie de WH Jackson, July Yellowstone Park, vara 1871. (Fotografie-
15 sau 16, 1871.)   grafic de Jackson.)
dus în ambele camere ale Congresului, punând deoparte Yellowstone ca parc național – primul parc național.
Fotografiile lui Jackson au fost pregătite și puse în expoziție [300]
Marele Canion din Yellowstone. (Fotografie de Jackson, 1871, prin amabilitatea GE Mitchell, US Geological Survey.)

Una dintre primele vederi ale minunatelor cascade ale râului Yellowstone: Lower Falls (fotografie de Jackson, 1871).
O vedere în canionul inferior al râului Yellowstone. Micuța așezată pe stâncă este Thomas Moran, pictorul peisagist. (Fotografie de Jackson, vara 1871.)
și a avut o influență imensă în asigurarea legislației dorite. Senatorul Pomeroy, din Kansas, care a prezentat proiectul de lege al Senatului, a avut unele dificultăți în a-l lua în considerare. A doua oară când a încercat să aducă în discuție chestiunea în Senat, a remarcat: „Există fotografii ale văii și curiozități, pe care senatorii le pot vedea”. 321 Senatorii trebuie să-i fi văzut, pentru următoarea dată când proiectul de lege a fost scos în discuție, a fost adoptat fără obiecții, iar la 1 martie 1872, președintele Grant a semnat proiectul de lege pentru crearea Parcului Național Yellowstone.
Valoarea acestor fotografii pentru a ajuta la adoptarea acestui proiect de lege este, de asemenea, atestată de Chittenden, istoricul Parcului, care spune: „Fotografiile erau de o valoare imensă. Descrierea ar putea exagera, dar camera a spus adevărul; și în acest sens. în cazul în care adevărul a fost mai remarcabil decât exagerarea... Ei au făcut o lucrare pe care nicio altă agenție nu a putut-o face și, fără îndoială, i-au convins pe toți cei care i-au văzut că regiunea în care existau astfel de minuni ar trebui păstrată cu grijă pentru totdeauna publicului.” 322
Fotografiile lui Yellowstone realizate de Jackson nu au fost singurele primele fotografii ale regiunilor devenite acum parcuri naționale pe care acest fotograf pionier a avut norocul să le asigure. În 1872, un an după expediția Yellowstone, a fotografiat pe larg în Grand Tetons și, prin urmare, a fost primul fotograf din regiunea care este acum Parcul Național Grand Teton. În 1874, sud-vestul Colorado a fost vizitat și Jackson și Ernest Ingersoll de la New York Tribune au descoperit și fotografiat ruine de locuințe din stânci în ceea ce este acum Parcul Național Mesa Verde.
O altă înregistrare fotografică realizată de Jackson joacă un rol în istoria literaturii americane. Fotografia era cea a Muntelui Sfintei Cruci, în inima Munților Stâncoși din Colorado. A fost făcută în 1873 într-o excursie care a inclus, apropo, realizarea de multe priveliști în ceea ce este acum Parcul Național Munții Stâncoși. Înclin să cred, totuși, că Jackson nu a fost primul fotograf din această regiune. Muntele Sfintei Cruci nu pozase niciodată până acum pentru fotografia sa, deși fusese mult timp un obiect de multă mirare și venerație. Jackson, după multe [302]
Prima fotografie din actualul Parc Național Mesa \'erde. Casa Mesa Verde Clill, fotografiată de Jackson, 7 septembrie 1874. Figura în picioare este „Căpitanul”. John Moss, ghid, și cel așezat, Ernest Ingersoll de la New York Tribune.
Una dintre primele fotografii realizate în actualul Parc Național Grand Teton de către WH Jackson, iulie 1872. Jackson și cortul său întunecat mult deasupra liniei lemnului. Cei Trei Tetoni apar slab în contur în dreapta sus, așa cum sunt fotografiați din vest. (Cu amabilitatea GE Mitchell, US Geological Survey.)
Expediția lui Custer la Black Hills, 1874. (Fotografie de WH Illingworth; cu amabilitatea regretatului FS Dellenbaugh.)
Muntele Sfintei Cruci. (Fotografie de Jackson, 1874; cu amabilitatea WH Jackson.)
Strada principală, Deadwood. Teritoriul Dakota. (Fotografie de FJ Haynes, 1877; curtoazie

JE Haynes, St. Paul.)
FJ Hayncs la Great Falls din Fon Benion, Montana. ili 1878. (Fotografie Missouri, 1878. Observați camera stereoscopică. de la FJ Haynes, fotografii hoth, cu amabilitatea JE Haynes, St. Paul.)
dificultăți, a asigurat un set de vederi remarcabile ale vârfului și Crucii, dintre care una a fost ulterior publicată în raportul lui Hayden.
Acest raport a căzut întâmplător într-o zi în mâinile lui Longfellow, poetul. Longfellow, în care, așa cum am văzut deja, imaginile au indus cu ușurință o dispoziție creativă, „a fost prins de o imagine a acelui munte misterios pe al cărui sân singuratic și înalt zăpada se află în brazde lungi care fac o imagine grosolană, dar minunat de clară a unui cruce vastă. Noaptea, în timp ce privea chipul înfățișat care atârna pe peretele lui din încăpere (cel al soției sale, moartă de mulți ani), gândurile lui s-au încadrat în versurile care urmează. Le-a pus deoparte în portofoliul său, unde au fost găsite după moartea lui”. 323
Poezia este cea familiară care conține rândurile:
„Există un munte în vestul îndepărtat, care, sfidând soarele, în râpurile sale adânci Afișează o cruce de zăpadă pe partea sa”.
******
O'Sullivan, Hillers și Jackson nu au fost singurii fotografi angajați în studiile exploratorii ale Occidentului între 18G5 și 1880. Lucrarea celorlalți, deși nu atât de extinsă precum a fost cea a acestor trei fideli, a fost importantă în zilele sale, dar din păcate [305] fotografiile lor sunt greu de găsit și, în consecință, nu sunt atât de cunoscute. În unele cazuri, numele fotografului din aceste expediții nu a fost determinat. Deși nu putem descrie activitatea lor în detaliu, ele merită cel puțin menționate, iar activitățile lor pot fi rezumate pe scurt.
1865: Expediția maiorului RS Williamson în California și Idaho. Fotograf, John D. Hoffman.324
1870: Deși nu este o expediție guvernamentală, E. și HT Anthony and Co. din New York l-au trimis pe TC Roche, un alt fotograf din Războiul Civil, în întreaga țară pentru a obține o serie de imagini stereo-grafice de-a lungul căilor ferate Union și Central Pacific. Roche a inclus și Valea Yosemite în călătoriile sale fotografice?25
În același an, SJ Sedgwick și-a început turneele fotografice în Occident. Din negativele sale și din cele ale lui Russel și alții, Sedgwick a realizat peste două mii de diapozitive pentru a ilustra prelegeri stereoptice despre Occident, pe care le-a ținut cu succes în Est timp de peste șase ani.326
1871: Căpitanul JW Barlow recunoaște teritoriile Wyoming și Montana. Fotograf, TJ Hines. Expediția lui Barlow a intrat în regiunea Parcului Yellowstone, practic, în același timp cu sondajul Hayden din același an, iar multe dintre opiniile lui Hines au fost făcute în Parcul actual. Din păcate, Hines, care era fotograf din Chicago, a așteptat până la întoarcerea sa acasă pentru a face printuri din negative. Au fost făcute șaisprezece imprimeuri în ziua în care Hines a început să lucreze, dar următorul lut a venit marele incendiu de la Chicago, care a distrus toate negativele lui Hines. Se pare că cele șaisprezece amprente au fost salvate, pentru că sunt menționate în raportul lui Barlow și se află probabil în arhivele Departamentului de Război?27
1872: Expediția locotenentului George M. Wheeler în Utah și Arizona. Fotograf, William Bell. Bell a fost unul dintre puținii fotografi expediționari din timpul zilelor cu plăci umede care a folosit un proces uscat, foarte probabil procesul de tanin. Jackson a încercat să

folosească procedeul uscat în 1869 și din nou în 1877, dar nu a avut succes în niciun an?28
1873: Expediția locotenentului EH Ruffner în țara Ute. Fotograf, T. Hines?28
În același an, un fotograf (probabil SJ Morrow) a însoțit
[306]
a plănuit expediția Yellowstone, sub conducerea generalului DS Stanley, care fusese trimisă pentru a proteja părțile de explorare și de construcție a căii ferate din Pacificul de Nord. Generalul George A. Custer a fost membru al acestui partid și, la data de 6 septembrie 1873, i-a scris soției sale, menționând munca artistului aparat de fotografiat după cum urmează: „Fotograful care i-a însoțit pe oamenii de știință și-a agățat căruța fotografică și a condus peste el. a face o poză... Poza urmează să formeze una din seriile care se colectează acum în expediția sub auspiciile Instituției Smithsonian.” 330
1874: Expediția generalului George A. Custer pe Dealurile Negre din Dakota. Fotograf, WH Illingworth din St. Paul. Fotografiile acestei expediții sunt destul de bine cunoscute și multe au fost reproduse foto-mecanic în ultimii câțiva ani. O serie de negative originale se află acum în posesia Societății de Istorie de Stat din Dakota de Sud.33i
1875: Expediția lui Jenney și Newton pe Black Hills din teritoriul Dakota. Fotograf, VT McGillycuddy, MD33:!
1877: sondajul căpitanului WS Stanton asupra rutelor din teritoriul Wyoming. Unul dintre bărbații înrolați în acest sondaj a servit ca fotograf, dar numele lui nu este .raportat.333
Alți patru fotografi cunoscuți au fost suficient de norocoși să-și înceapă munca în zilele cu plăci umede, deși reputația lor a fost în mare măsură stabilită după 1880; adică după introducerea plăcii uscate de gelatină. Acești bărbați erau SJ Morrow, DF Barry, LA Huffman și FJ Haynes.
SJ Morrow, un veteran al Războiului Civil despre care se spune că a fost antrenat de MB Brady, și-a început cariera profesională la Yankton, teritoriul Dakota, în jurul anului 1870. El este cel mai bine cunoscut pentru fotografiile sale de pe câmpul de luptă Custer făcute la un an după tragedia Custer (1876), pentru vederile sale despre forturile de frontieră și pentru vederile și portretele de interes pentru Dakotan din 1875 până în vremuri destul de recente.333“
Barry și-a început cariera fotografică la Bismarck, Dakota Territory, în jurul anului 1875; el este remarcat în principal pentru portretele sale indiene, dintre care majoritatea au fost realizate după 188O.зз4
Lucrarea lui Huffman a început în 1878 la Miles City, Montana. Huffman a fost unul dintre puținii fotografi care au înregistrat bivolii atunci când încă cutreierau zona, dar poate [307 J
se vede că data de mai sus era foarte aproape de sfârșitul erei bivolilor. iar turmele uriaşe se diminuau rapid.335
Cariera profesională a lui Frank Jay Haynes a început la Moorhead, Minnesota, în 1876. În anul următor, a făcut un turneu fotografic cu diligența la Deadwood, Dakota Territory, un oraș minier aflat atunci la început. În 1878, a întreprins un tur de trei mii de mile în sus pe râul Missouri până la Fort Benton. Multe dintre aceste negative încă există și constituie o înregistrare importantă a ultimei frontiere. În calitate de fotograf oficial al Parcului Yellowstone, Haynes și-a atins faima de durată, o numire făcută în 1884 și a continuat timp de treizeci și doi de ani. Când a renunțat la ea în 1916, fiul său, JE Haynes, i-a succedat. Timp de peste cincizeci de ani, numele și

fotografiile studiourilor Haynes au adus plăcere și amintiri plăcute miilor de vizitatori ai parcului^3
Acești fotografi cu plăci ude din Occident, fără excepție, din câte știu eu, au făcut întotdeauna negative stereoscopice, deoarece din acestea au fost obținut principalele lor venituri. De multe ori fotografi expediționari, cel puțin cei angajați în sondajele guvernamentale, nu primeau decât puțină subzistență de la guvern și, prin urmare, depindeau de vânzarea de printuri pentru orice profit din afacerea lor. Deoarece la acea vreme vederile stereoscopice erau încă populare, astfel de imprimeuri erau cele mai vândute. De obicei, totuși, se luau echipamente suplimentare pentru a avea vederi mai mari; dimensiune întreagă și opt pe zece inci au fost populare pentru dimensiunile mai mari.
Jackson, în călătoria sa în Munții San Juan din Colorado în 1875, a folosit o cameră care a luat negative uriașe de 20" x 24" în dimensiune, probabil sugerate de negativele mari ale lui Watkins despre Yosemite. Dar pozele lui Jackson erau mult mai mari decât cele pe care le încercase Watkins. Imaginați-vă dificultățile de a folosi un astfel de echipament - nu numai de curgere și sensibilizare a plăcilor, ci și de a transporta camera și plăcile de sticlă pe trasee montane periculoase. La un moment dat, catârul de haita care purta camera uriașă a căzut de pe urma. Relatările contemporane care descriu amprentele din aceste negative exprimă uimirea că astfel de plăci ar putea fi realizate în munți în poziții aproape inaccesibile. „Majoritatea fotografilor consideră că manipularea plăcilor de 20 x 24 este destul de formidabilă în cele mai favorabile circumstanțe.” 337
[308 J
Călătoria lui Jackson din 1875 a fost singura lui încercare de a folosi o cameră atât de mare, pentru ca fiecare cameră adăugată la încărcătură să fie împachetată și transportată, de obicei cu trenul de catâr, și din acest motiv echipamentul a fost atent selectat. O listă tipică de echipamente purtate de un fotograf expediționar de la începutul anilor șaptezeci inclusă de fapt în călătoria:
Cameră stereoscopică cu una sau mai multe perechi de lentile
5 x 8 plus obiectiv
Cutie pentru cameră 11 x 14 plus lentile
Cort întunecat
2 Trepiede
10 lbs. Colodiu
36 oz. Nitrat de argint
2 litri de alcool
10 lbs. Sulfat de fier [dezvoltator] Pachet de filtre
1 lbs. Cianură de potasiu [fixer]
3 yzi. Flanela Canton
1 cutie Rottenstone [de curățat plăci de sticlă]
3 cutii negative
6 oz. Acid azotic
1 litru de lac
Dezvoltarea si fixarea tavilor
Duzină și jumătate de sticle de diferite dimensiuni
Cântare și greutăți
Sticlă pentru negative, 400 buc
Acesta a fost echipamentul lui WH Jackson în prima sa călătorie cu sondajele Hayden. Imaginați-vă că împachetați și despachetați acest material, eventual de mai multe ori pe zi, și întotdeauna după o zi lungă și obositoare de călătorie. Adevărat, nu toate trebuiau

despachetate de fiecare dată, deoarece prin sortarea corectă echipamentul necesar pentru munca zilnică putea fi separat în prealabil de restul, dar în cel mai bun caz a fost o sarcină grea. Jackson, care a lăsat o relatare mai amplă a experiențelor sale decât restul, afirmă: „Când am fost greu de timp, am făcut un negativ în cincisprezece minute, de la momentul în care prima frânghie a fost aruncată din pachet și până la reambalarea finală. . În mod obișnuit, totuși, o jumătate de oră a fost suficient timp pentru a face treaba bine. Treizeci și două de negative bune este cel mai mare număr pe care l-am făcut vreodată într-o zi." În [309 J
răspuns la o anchetă privind expunerile folosite, domnul Jackson mi-a scris:
„Nu s-au folosit obloane, toate expunerile au fost prin limitare. În munca mea de peisaj, m-am oprit de obicei la aproximativ F/32 cu o expunere medie într-o zi luminoasă și senină de 10 până la 15 secunde (5 secunde în absența frunzișului aproape) —mai mult sau mai puțin în funcție de starea colodionului și a băii de argint. Un colodion destul de nou, dar „copt” și o baie de argint nouă, aproape neutră, au dat rezultate maxime. La un subiect bine luminat la expuneri „instantanee” F/8 ar putea fi realizată cu obturatorul primitiv de picătură.” 338
[310]
©
CAPITOLUL ŞAISECE
©
The Cabinet Photograph Activitatea fotografilor profesioniști din Occident marchează începutul unei „școli de peisaj” în fotografia americană, deși o expresie atât de formală poate fi cu greu justificată. Profesioniștii americani până în 1870 fuseseră interesați aproape în totalitate de lucrările de portret și chiar și după această dată, astfel de munci au continuat să formeze, de departe, cea mai mare parte a comerțului fotografic.
Cu siguranță, peisajele lui Watkins și ale lui Jackson au fost de merit suficient pentru a justifica să fie numite „artă fotografică”. Ambii erau muncitori iscusiți și posedau abilități considerabile în compoziție. Având în vedere prospețimea domeniului, nu este de mirare că munca lor a atras atenția binemeritată. Dr. Hermann Vogel, binecunoscuta autoritate germană în domeniul fotografiei, și jurat pentru mai multe fotografii internaționale. expoziții, a fost impresionat în special de opera lui Jackson și a făcut remarca că vederile sale erau „cea mai magnifică colecție de fotografii de peisaj pe care am văzut-o oriunde.” 338
Munca celorlalți fotografi ai „Vestului”, deși nu atât de impresionantă ca cea a lui Jackson, a adus în restul lumii primele înregistrări picturale autentice ale acestei țări în dezvoltare rapidă. Cei din Jackson au format o verigă importantă în crearea actualului Sistem de Parcuri Naționale. Este aproape imposibil de estimat efectul acestor fotografii, mai ales dacă luăm în considerare numărul de oameni care au vizitat Parcurile noastre din 1872. Dacă admitem că fotograful american a jucat chiar și un rol mic în realizarea Parcurilor, suntem neputincioși în încercând orice estimare a influenței sale asupra vieții americane. Luați în considerare, de asemenea, șirul de evenimente, la fel de ocolitor, care a urmat adesea inspecția întâmplătoare a unui stereograf rătăcit al oricărui peisaj sau eveniment occidental. De multe ori, fără îndoială, o privire inactivă a creat dorința de a vedea pentru sine originalul scenei descrise și, punând dorința în acțiune, mulți au fost conduși la Γ 311 J

„Delaware Water Gap”—o fotografie de John Moron în septembrie 1863, cu o lentilă Globe de 3 inci, cea mai mică oprire; expunere, douăzeci de secunde.
„Noonday Rest” - o fotografie de John Moran, vara anului 1864.
noi experiențe, noi moduri de viață și schimbările aferente în destinul individului. Dacă nu putem evalua aceste influențe, putem cel puțin atrage atenția asupra lor în treacăt.
Nu trebuie înțeles că Orientul a fost lipsit de pasionați de fotografia de peisaj. Se va aminti că la începutul anilor șaizeci mulți amatori au devenit interesați de această distracție fascinantă. După Războiul Civil, mai mulți profesioniști estici au devenit interesați de lucrările peisagistice, iar numele lor merită să fie înscris corespunzător în cronica noastră de evenimente. Lucrarea fraților Kilburn din Littleton, New Hampshire, aparține acestei clase. Frații, Benjamin West Kilburn și Edward Kilburn, erau originari din orașul Littleton și de origine engleză, dar din câte am reușit să constat, nu aveau nicio legătură cu firma engleză Kilburn Brothers, a cărei activitate peisagistică era atât de mare. foarte admirat în Anglia la începutul anilor cincizeci.
Parteneriatul dintre acești frați a fost format la scurt timp după Războiul Civil, munca fotografică propriu-zisă fiind realizată de BW Kilburn. Kilburn s-a limitat la început să facă vederi în Munții Albi, vederi care au devenit curând cunoscute pe scară largă. Pe măsură ce afacerea acestei firme a crescut, Kilburn a început să călătorească mai departe de casă în căutare de materiale - o căutare care s-a extins în cele din urmă peste tot în lume. Negativele au fost cumpărate de la alți fotografi și a fost publicată o colecție foarte extinsă de vederi stereoscopice. Frații au continuat să facă afaceri până la data morții lui BW Kilburn în 1909, moment în care dețineau peste 100.000 de negative. Aceste negative au fost ulterior achiziționate de binecunoscuta firmă, Keystone View Company.340
Un alt fotograf de peisaj cu abilități considerabile a fost John Moran din Philadelphia. Moran era fratele lui Thomas Moran, celebrul pictor, și ambii erau membri ai unei familii de artiști celebri. Primele numere ale Philadelphia Photographer conțin o serie de fotografii originale, dintre care câteva sunt reproduse aici. Unul dintre principalele puncte de interes privind Moran este că fotografia a găsit în el un susținător pozitiv abil al întrebării „Este fotografia o artă?” Această întrebare fusese ridicată aproape la nașterea noului proces de realizare a înregistrărilor picturale. Celebra profeție a lui Delaroche, „Pictura este moartă din ziua de azi”, realizată în 1839, nu se împlinise cu mult-[313 J
Echo Lake și Mt. Lafayette, Franconia Notch, New Hampshire. (Fotografie de B.
W. Kilburn, aproximativ 1875.)
ment. Din acel moment, se întâlnesc frecvent argumente și contraargumente cu privire la întrebarea dacă fotografia a fost o artă, pictorii în cea mai mare parte susținând că nu a fost, și practicanții noului proces care a fost - dacă nu cu o logică egală, cu siguranță cu căldură egală.340a
Istoricul social, evident, nu este în măsură să răspundă la această întrebare și nici nu este funcția lui. Întrebarea este încă argumentată, dar pare să se dezvolte în prezent un sistem de estetică satisfăcător și logic bazat pe distincția.
trăsăturile trăsături ale fotografiei.* Istoricul social este interesat, însă, de o întrebare care se împletește într-o oarecare

măsură cu întrebarea de mai sus; și anume „Fotografiile sunt documente istorice?” La o astfel de întrebare se poate răspunde.
Aparatul foto, cel puțin potențial, are capacitatea de a înregistra tot ceea ce salvează culoarea, până la detalii extrem de mici, care apar înaintea ei, exact în aceleași proporții ca și în original. Nu că camera nu minte, pentru că minte - sau, ceea ce este mai strict exact, poate fi făcută să mintă. Unele dintre aceste abuzuri le-am enumerat într-un capitol ulterior (capitolul douăzeci și unu), dar capacitatea reală a camerei este de cea mai mare importanță atunci când considerăm fotografia ca un document istoric, adică o înregistrare pe baza căreia istoria trebuie să fii bazat. Din punctul de vedere al istoricului subiectul este mai important decât calitățile artistice afișate în delimitarea lui și în înregistrarea subiectului așa cum este — sau a fost — fotografia are avantajul față de orice artă grafică. Artistul poate în voie, și
• Recenta analiză pătrunzătoare a problemei făcută de Beaumont Newhall, care conturează cel puțin un sistem de estetică fotografică, merită cea mai atentă luare în considerare a oricărei persoane în cauză în răspunsul său?41

Washington din Capitoliu, 27 iunie 1861. Instituția Smithsonian este văzută în centrul stânga, Monumentul Washington neterminat în dreapta sa și Bulevardul Pennsylvania în extrema dreaptă.
Washington din Capitoliu, decembrie 1937. (Fotografie de Dr. AJ Olmsted, Photographie Laboratory, LS National Museum.)
des, omite sau introduce obiecte care nu sunt în scena dinaintea lui, sau poate descrie o scenă așa cum și-o imaginează el. Ca rezultat, s-a dezvoltat o diferență psihologică în privința noastră pentru fotografie, în contrast cu arta grafică, o diferență pe care Beaumont Newhall a subliniat-o atât de inteligent.
Credem — oricât de bine întemeiată credința noastră — că fotografia recreează scena originală cu fidelitate absolută față de fapte. Din aceste motive, reale sau psihologice, se afirmă că fotografiile sunt documente istorice valoroase. Ca și alte fapte pe care se bazează istoria înregistrată, ele trebuie evaluate și autenticitatea lor determinată.* Criteriile adecvate în acest scop vor fi date în scurt timp, dar faptul că fotografia oferă un supliment viu și valoros istoriei scrise nu poate fi negat. . În câțiva ani de lectură, nu am întâlnit niciodată argumente serioase împotriva unei astfel de propuneri. Sunt întâlnite critici ocazionale, dar, atunci când sunt analizate, se constată că astfel de critici se bazează pe o valoare nominală asumată care, după cum s-a subliniat mai sus, nu este justificată fără evaluarea corespunzătoare.
Este posibil să se remarce o critică implicită într-un editorial recent din New York Times.f The Times, comentând o carte istorică ilustrată pentru adulți — un fel de carte care aparent a crescut în popularitate în ultima vreme — a atras atenția la faptul că în mijlocul cărții se trece de la reproducerea picturilor și desenelor la cea a fotografiilor. The Times se plânge că modificarea fotografiei face istoria recentă mult mai puțin romantică decât cea descrisă de arta grafică. O astfel de viziune ridică în mod firesc întrebarea dacă istoria ar trebui făcută romantică.
Este destul de probabil ca apropierea noastră de evenimentele recente ar face ca orice portretizare veridică a întâmplărilor contemporane să fie deziluzionată. Timpul are obiceiul de a da demnitate și un aspect romantic evenimentelor îndepărtate din trecut, indiferent cât de

portretizate, fie de către pictor, fie de către fotograf. George Bernard Shaw, totuși, o face

• S-ar putea sublinia că istoricii și scriitorii, în general, au manifestat o desconsiderare singulară față de acest principiu. „Din fotografie (sau imprimare) contemporană ” este o legendă frecventă – fără altă documentare – pentru o ilustrare. Acești scriitori, de multe ori, au acordat cea mai mare atenție surselor faptelor scrise, dar aproape niciuna celor picturale.

t 26 octombrie 1935, p. 14.

[317 J

Fotografii de peisaj premiate. Superior – „Moara Olcl”. Fotografie de John C. Browne, un amator din Philadelphia, mai 1870, cu o lentilă rectilinie rapidă Dallmeyer de focalizare de 11 inchi, clovn oprit la inch; expunere, treizeci de secunde. Lower–The Dalles of St. Croix. Fotografie realizată de CT Zimmerman, un profesionist din St. Paul, 1870, cu o lentilă „Scovill Achromatic Meniscus Stereo” o[focalizare de 9 inchi, clovn oprit la %-inch; expunere, 45 de secunde la 4 pm Într-un concurs sponsorizat de Philadelphia Photographer, fotografia Browne a primit premiul I, iar Zimmerman, premiul II.

nu vă vedeți ochi în ochi cu editorul The Times, pentru că el scrisese cu câțiva ani înainte: „Adevărat, camera de filmat nu va construi o ficțiune monumentală așa cum a făcut Michael Angelo și nici nu o va încolăci cu viclenie într-una decorativă, așa cum Burne-Jones. Dar o va atrage așa cum este, în cea mai dragă puritate sau în cel mai blând mister, așa cum nici un desenator nu poate sau ar putea vreodată. Și, prin seriozitatea veridicității sale, va face intolerabilă cea mai mică lubricitate... Fotografia este atât de veridică. – subiecții săi realități atât de evidente și nu fantezii degeaba – încât demnitatea îi este impusă la fel de eficient ca și unei congregații bisericești.” Shaw a subliniat mai târziu că „există o veridicitate teribilă a fotografiei care uneori face un lucru ridicol”; probabil că a fost o astfel de circumstanță pe care a avut-o în vedere editorul Times, dar critica implicită, menționată mai sus, este, într-adevăr, o recunoaștere a diferenței psihologice dintre fotografie și arta grafică și subliniază în continuare valoarea acesteia în înregistrarea trecutului. .342

Criteriile după care poate fi apreciată valoarea istorică a unei fotografii pot fi precizate după cum urmează:

1. O astfel de fotografie ar trebui să înregistreze cu adevărat aspecte semnificative ale culturii sau mediului nostru material, dezvoltarea unei astfel de culturi sau mediu, sau orice persoană, incident sau scenă cu o posibilă valoare istorică. Pentru a arăta cât mai bine evoluția, fotografia trebuie să arate nu numai timpul oprit, ci și timpul scurs, ceea ce se poate realiza prin securizarea fotografiilor la intervale, înregistrate din aceeași locație. Intervalele de timp ar trebui să fie suficient de lungi pentru a avea loc schimbări semnificative, dar suficient de scurte pentru ca unele repere recunoscute să fie încă prezente în fotografia imediat următoare într-o secvență de vederi. Deși important, acest tip de înregistrare fotografică a fost rar folosit. Imaginați-vă valoarea unei serii de fotografii făcute, să zicem, la intervale de cinci ani, din Broadway din același punct de vedere ca cel prezentat la pagina 168. Șaisprezece astfel de fotografii pentru perioada de șaptezeci și cinci de ani din 1859 până în 1934 ar fi o istorie pe scurt a arhitecturii metropolitane, a transporturilor, a comerțului, a îmbrăcămintei și a averilor în schimbare!

2. Fotografia trebuie să fie documentată corespunzător. Adică, înregistrarea picturală ar trebui să fie însoțită de o descriere contemporană adecvată sau de o legendă a subiectului fotografiat, trebuie să fie dat numele fotografului, iar data înregistrării trebuie să fie

dat sau stabilit, astfel încât colectiv să existe suficiente informații pentru a stabili fără îndoială autenticitatea fotografiei.34211.
Dacă fotografia înregistrează cu adevărat trecutul trebuie să fie determinat de un studiu real. Comparația cu înregistrările scrise, cunoștințele despre fotograf și despre fiabilitatea acestuia și metodele de lucru se sugerează ca ajutoare în determinarea unei astfel de veridicități. Mai ales ar trebui să se stabilească dacă fotografia a fost modificată sau distorsionată intenționat, sau poate chiar schimbată fără să vrea.
Se va realiza, desigur, că, chiar dacă o fotografie ar putea îndeplini în mod satisfăcător cerințele așa cum sunt date, unele fotografii - chiar și ale aceleiași scene sau eveniment - ar fi mai interesante, mai plăcute sau mai atrăgătoare decât altele. Această diferență se poate datora unui accident sau se poate datora cunoștințelor și abilității fotografului. Fotograful are avantajul față de orice lucrător în artele grafice de a putea realiza sute de scene în timp ce artistul realizează una. Dintr-o asemenea bogăție de șanse, unele ar trebui să fie mai semnificative decât altele. Nu numai că pot fi făcute multe, dar pot fi, în multe cazuri, făcute de deasupra sau dedesubtul subiectului, din față sau din spate, sau din orice poziție intermediară. Aici, camera extinde vederea umană mult mai eficient decât poate orice artă grafică.* În timp ce înregistrarea unei vederi dintr-un plan diferit de cel din verticală pare la prima vedere a fi doar un efect de cascadorie sau de truc, utilizarea sa continuă în statii și imagini. Fotografia în mișcare a forțat individul obișnuit al zilelor noastre „să privească lucrurile din puncte de vedere pe care nu le-a luat niciodată și să le vadă în aranjamente pe care nu le-a făcut niciodată”, așa cum a subliniat Nation f.
Pe de altă parte, un fotograf excepțional poate recunoaște în subiectul său o situație elementară comună tuturor experiențelor umane. Selectând intuitiv, sau prin antrenament, unghiul corect de vedere cu lumina disponibilă, el dezvăluie caracterul celui portretizat cu o claritate inconfundabilă. Astfel de fotografii nu sunt doar cronici ale trecutului; sunt înregistrări ale viziunii unui artist!
• Capacitatea fotografiei de a extinde vederea umană a fost numită cea mai mare funcție estetică a acesteia. Rețineți că extensia este asigurată nu numai de mijloacele sugerate mai sus, ci și de capacitatea camerei de a opri mișcarea rapidă și de a înregistra invizibilul prin intermediul razelor X și radiațiilor ultraviolete și infraroșii.
t 16 octombrie 1935, p. 426.

De asemenea, ar putea fi de remarcat faptul că, dacă o fotografie poate fi apreciată pentru valoarea sa istorică, poate fi luat în considerare un alt factor de evaluare. Dacă se poate demonstra că o anumită fotografie a avut o influență marcată asupra trecutului nostru, acea fotografie ar trebui să fie mai mult apreciată sau apreciată decât fotografiile obișnuite, un punct de vedere pe care poate l-am impresionat cititorului în paginile anterioare. Dacă, de exemplu, pot indica un anumit portret și spun: „Această fotografie a fost un factor important în alegerea lui Abraham Lincoln ca președinte al Statelor

Unite”, nu ar trebui să prețuim o astfel de fotografie mai mult decât alte portrete ale aceeași perioadă de merit artistic egal? Sau aș putea spune: „Aceste fotografii au ajutat la stabilirea politicii noastre privind Parcurile Naționale, o politică fără egal în istoria civilizației!” Astfel de fotografii trebuie să fie cu siguranță apreciate la fel de mult – sau mai mult. deci – decât multe fotografii realizate ■ ulterior ale aceloraşi scene şi care posedă posibil şi mai mare merit tehnic şi artistic.
Trebuie să revenim, totuși, la firul principal al poveștii noastre, la întrebarea „Este fotografia artă?” ne-a condus departe, la fel ca multe altele.
Fotografia de card din 1860 până în 1865 a fost de departe cea mai populară formă de înregistrare fotografică a portretelor. Cererea extinsă creată pentru aceste portrete mici a dus în curând la lucrări stereotipe. Lucrarea unui studio de înaltă clasă nu putea fi distinsă de la oricare alta – decât dacă ar fi fost prin designul podelei. După cum s-a subliniat, portretul cardului arăta, de obicei, o figură în lungime completă, stând lângă o coloană, cu alte accesorii aruncate pentru o bună măsură, în funcție de gustul operatorului sau de lipsa acestuia. Spre sfârșitul acestei perioade, portretele cu bust au devenit mai frecvente printre fotografiile pe carton, iar vignetarea* bustului a fost chiar introdusă ocazional. În ansamblu, deși aceste mici portrete sunt amintiri interesante ale vârstei lor, ele nu sunt deloc cele mai satisfăcătoare portrete produse de negativul cu colodion. Un critic competent al vremii remarcă cu privire la aceste eforturi: „Poza, invariabil stereotipată; aici inevitabila măsuță,
• Pentru vignetarea neinițiată este umbrirea treptată a fundalului din jurul bustului în monoton, de obicei albul hârtiei în sine.
[321]
coloane ireprimabile, scaune, draperii suspendate, ca să nu mai vorbim despre tetieră, al cărui picior formează în general o treime în imagine.” 343
Adevărat, aceste fotografii sunt atât de mici încât „al treilea picior” scapă adesea de detectare, dacă nu este căutat în mod specific, dar destul de sigur, acolo este, dacă cineva își face osteneala să facă căutarea. Dimensiunea mică a ascuns, fără îndoială, multe defecte, atât artistice, cât și mecanice, care ar fi fost prea evidente dacă portretele ar fi fost realizate în proporții mai mari.
Deși cea mai mare parte a comerțului cu portrete s-a făcut în fotografia de card, portretele de dimensiuni mai mari au fost realizate pe negative pe toată placa și tipărite în acea dimensiune. În plus, fotografiile imperiale, finisate cu creion, cerneală indiană sau color, erau încă în vogă printre cei care puteau plăti pentru ele.
Portretul lui Lincoln de Alexander Gardner realizat la 15 noiembrie 1863 (vezi pagina 242) este un exemplu remarcabil al negativului de colodion la dimensiuni mai mari. Dintre cei pe care i-am văzut, îl consider cel mai bun portret fotografic realizat pe sticlă înainte de 1865. Expresia uzată de grijă, gura fermă, ochii întristați au fost păstrate pe deplin de către aparatul de fotografiat pentru toate timpurile. Când ne amintim că posibil douăzeci de secunde au fost necesare pentru a asigura portretul, ne dăm seama cu atât mai mult că expresia era obișnuită la bărbat în acele zile grele și tragice. Portretul nu este lipsit de greșeală – textura pielii și alte detalii ar fi putut fi scoase în evidență mai bine în portretul unei fețe atât de familiare, totuși magnifice, iar o parte a subiectului este nefocalizată. Fotografii moderni și materialele moderne ar putea

produce un portret și mai izbitor și mulți dintre fotografi de top ai prezentului trebuie să fi invidiat lui Gardner oportunitatea sa.
Negativul original (în întregime neatins), din care a fost realizată această imprimare, avea dimensiunea de 414 x 5i/2 inci și subliniază din nou faptul că meritul real în portretizare a fost mai eficient în dimensiunile mai mari decât în cartea de vizită mică. 3ii
Fotografii profesioniști înșiși și-au dat seama curând de limitările portretului mic. Din acest motiv și, de asemenea, pentru că fotografia de carton începea să-și piardă din popularitate, rezultând o scădere a veniturilor galeriilor, s-a cerut de către profesie la scurt timp după război o nouă dimensiune care să se restabilească-[322]
afaceri târzii. Fotografiile cu plăci întregi și fotografiile imperiale erau prea scumpe pentru afaceri în volum mare și erau de obicei „doctorizate”, așa cum am menționat.
Mai multe dimensiuni au fost sugerate în rândul profesioniștilor, dar cea care a prins în curând favoarea publicului a fost în mod obișnuit creditată lui G. Whar-ton Simpson, editorul uneia dintre jurnalele fotografice britanice.
Și-a făcut apariția în această țară în toamna anului 1866 și a fost descrisă de Wilson în Philadelphia Photographer după cum urmează:
„Trebuie făcut ceva pentru a crea o cerere nouă și mai mare pentru fotografii. Cartea de vizită, cândva atât de populară și atât de solicitată, pare să fi ieșit din modă. Toată lumea este plină de ele. Toate albumele sunt plin de ei și fiecare trup a făcut schimb cu fiecare.De la introducerea lor în 1861, au avut o cursă imensă.
„Adoptarea unei noi dimensiuni este ceea ce se dorește. — Au avut loc unele discuții cu privire la noua dimensiune și au existat deja două sau trei sugestii.
„De la domnul G. \Vharton Simpson am primit un model de poză realizat de domnii Window and Bridge of London — ei o numesc dimensiunea dulapului. Este ceva ca o carte de vizită mărită. Cardul de montare măsoară 44” x 6V2", imprimarea 4" x 5V2", și deschiderea în album 3/" x 514".   ''
„Domnii E. și HT Anthony & Company ne informează că produc albume pentru noua dimensiune.”
Puțin mai târziu, Wilson a informat comerțul că noua dimensiune întâmpina aprobarea acolo unde fusese arătată și că părea „cel mai bine să ne întâlnim cu prietenii noștri britanici”. 345
Dimensiunea cabinetului (pentru că în curând a fost cunoscut sub acest nume în această țară) a obținut rapid favoarea populară. La un an de la introducere, a devenit un succes strălucit, în ceea ce privește fotografi, iar popularitatea sa a continuat mulți ani. Fotografia de card a fost încă făcută după introducerea fotografiei de cabinet și, probabil, în volumul total al afacerii, chiar a trecut de fotografia de cabinet atunci când era în apogeul favoării sale.346
Noua dimensiune, însă, în ceea ce privește portretul, a marcat un punct de cotitură în analele profesiei. Fotografii trebuiau, de fapt, să înceapă din nou, pentru că dimensiunea mult mai mare a oferit mai multe oportunități artistului portretist în ceea ce privește posmg, [323 J iluminat, fundal și accesorii. Defectele care nu erau deosebit de evidente în dimensiunile mici ale cardurilor au devenit acum vizibile, astfel că era necesară o mai mare abilitate în rutina mecanică de a face portrete.
Prima dintre schimbările importante în procedura fotografică care a urmat introducerii fotografiei de cabinet a fost procesul de retușare a negativului. Procesul de „îmbunătățire” a imprimării finite prin

prelucrarea hârtiei cu cerneală indiană, creion sau ulei, a fost destul de comun aproape de la începutul procesului de colodion, în special la dimensiunile mai mari. Retușarea la care ne referim acum a fost însă făcută pe negativ. Dar aici, din nou, trebuie să avem grijă să indicăm tipul de retușare la care se înțelege. Era obiceiul aproape de pe vremea primului negativ la colodion să acopere mici găuri sau zgârieturi evidente în filmul de colodion cu ceva material opac. În munca de peisaj, întregul cer aproape întotdeauna a fost blocat, de obicei prin lipire pe hârtie negativă, de culoare închisă, decupată pentru a se potrivi cu linia orizontului. O astfel de procedură a fost necesară deoarece negativul de colodion era excesiv de sensibil la razele albastre și violete, iar cerul, în imprimarea finită, ar apărea alb gol. Sau, după cum era mai adesea adevărat, pelicula subțire, mai mult sau mai puțin neregulată (datorită curgerii cu mâna a soluției de colodion pe sticlă) dădea cerului un aspect cețos și patos. Prin blocarea în astfel de negative, cerul a fost făcut să apară în imprimeu, desigur, alb limpede. Lucrătorii mai atenți, la imprimare, umbreau o porțiune a cerului, astfel încât să se obțină o nuanță gradată. Lucrătorii mai ambițioși și-au blocat cerul și au imprimat în nori din negativele de tip nor sau au transformat nori în negativele originale fumându-le, pictându-le cu un mediu opac sau recurgând la alte dispozitive. Rareori norii găsiți în imprimeurile de la negativele cu plăci umede sunt cei care au fost prezenți în scena inițială.347.
Dar toate aceste artificii, care, în general, ar putea fi numite „retușarea negativelor”, nu erau de tipul retușării care a urmat odată cu introducerea fotografiei de cabinet. Noul tip de retușare a fost manipularea negativului pentru a elimina ridurile și petele faciale, pentru a netezi părul și pentru a asigura o varietate mai mare de tonuri intermediare decât colodionul [324 J
negativ a fost capabil să înregistreze. După cum sa practicat mai întâi, acest lucru a fost realizat prin abraziunea suprafeței filmului (care a fost lăcuită) peste zona de prelucrat. „Artistul” a prelucrat apoi zonele abrazate după gustul său cu ajutorul unui creion special. O astfel de retușare nu a fost practicată în general în această țară decât după 1867. Un corespondent străin, scriind către Philadelphia Photographer în vara anului 1867, remarcă
că este convingerea lui că „re- James F. Ryder (dintr-o fotografie realizată în propria galerie, 1880). atingerea de negative în Statele Unite ale Americii nu sunt cunoscute ca o practică, ci doar prin experiment”, iar editorul (Wilson) îl coroborează adăugând nota: „Retușarea negativului nu se practică aici”. 348
Fotografii americani au luat cunoștință de rezultatele obținute în străinătate prin retușuri și s-a întrebat cum au fost obținute rezultatele. În anul următor (1868) găsim afirmația: „Efectele rafinate ale moliciunii și semitonurilor, prezentate în multe fotografii franceze și germane, sunt asigurate prin retuşarea cu pricepere a negativelor”. 349
Procesul de retușare, așa cum este practicat în străinătate, își datorează introducerea în această țară în mare parte inițiativei lui James F. Ryder, cunoscutul fotograf din Cleveland. Ryder era, la momentul în care a fost introdusă retușul, unul dintre puținii profesioniști care începuseră ca dagherotipişti – membri ai clasei itinerante care călătoreau în principal din oraș de țară în oraș de țară. În cursul călătoriilor sale, după ce a început dagherotiparea în 1847, a venit la Kirtland, Ohio, unde fusese construit templul mormon inițial. Când Ryder a sosit, mormonii plecaseră în Salt Lake City și

templul lor din Kirtland era pustiu. Ryder a intrat în posesia lui pentru câteva săptămâni și l-a folosit ca galerie. Este îndoială-[325 J

Este plin de bucurie dacă vreun alt fotograf american a avut vreodată ocazia să folosească un templu mormon în acest scop! S-a stabilit în cele din urmă la Cleveland în jurul anului 1850 și a rămas acolo până la moartea sa în 1904. A fost unul dintre cei mai progresiști ai profesiei și a avut timp de mulți ani o galerie mare și actualizată în Cleveland. El a fost cunoscut cu mulți Clevelanderi proeminenți în timpul vieții sale și a fost unul dintre prietenii apropiați ai popularului umorist, Artemus Ward. Ryder a fost și unul dintre puținii fotografi americani care ne-au lăsat autobiografii. În 1902 a publicat o relatare a vieții sale cu titlul Voigtlander and I in Pursuit of Shadow Catching.3"1' „Voigtlander" se referă nu la un partener, ci la binecunoscutul obiectiv al camerei, de fabricație germană, care a fost larg. folosit în această țară pentru lucrări de portret. Deși în biografia sa Ryder discută oarecum despre experiențele și cariera sa fotografică, o proporție mai mare este acordată reminiscențelor personale ale cunoștințelor sale. Cu toate acestea, formează una dintre sursele importante de informații despre istoria fotografiei americane. Acesta oferă o relatare directă a introducerii retuşului în această ţară. Wilson, editorul acestui fotograf din Philadelphia, primise de la colegul său german, dr. Hermann Vogel, o serie de printuri realizate din negative retușate. Aceasta a fost în 1868, iar imprimeurile au fost, fără îndoială, cele despre care ne-am referit deja ca fiind foarte admirate pentru „efectele lor rafinate de moale și semitonuri". Ryder, la rândul său, a asigurat aceste amprente de la Wilson și a devenit imediat stăpân de ideea de a face lucrări similare în propria galerie. El i-a scris lui Vogel, instruindu-l să angajeze un retușator competent și să-l trimită la sediul lui Ryder. Vogel l-a trimis pe Herr Karl. Leutgib din München, unul dintre cei mai importanți profesioniști germani; Leutgib a ajuns în această țară în toamna anului 1868 și a fost imediat angajat de Ryder. În același an (1868) se înființase Asociația Națională de Fotografie, o organizație a fotografilor profesioniști din Statele Unite.Prima convenție a acestei Asociații a avut loc la Boston, la 1 iunie 1869 și a durat mai multe <layuri. 351 În legătură cu convenția a fost amenajată o amplă expoziție fotografică. Ryder a dus la această expoziție o serie de tipărituri. realizate din negative care fuseseră retușate de Leutgib, care au creat o senzație-[326]

Un exemplu de retușare de la Ryder's Gallery, 1869. Nu am reușit să identific subiectul, deși se spune că el a fost proeminent în profesie. Posibil este Leutgib.

cavalerii aparatului de fotografiat, dintre care majoritatea auziseră probabil zvonuri sau declarații tipărite cu privire la astfel de lucrări, dar nu cunoșteau rezultatele reale. Ca să-l citez pe Ryder, „S-a prins ca rujeola și a devenit o epidemie. Acum a venit o nebunie pentru retușuri și retuşători. Cererea era mare și oferta slabă. Am avut din plin cereri pentru instructori", iar Ryder a cules o recoltă în aventura sa.

Relatarea prezentată mai sus este în esență cea a lui Ryder însuși, dar povestea lui este coroborată prin examinarea revistelor fotografice contemporane. Ca urmare a activităților lui Ryder, Asociația a decis să țină convenția sa din 1870 la Cleveland, iar Ryder a fost numit președinte general responsabil.·'52

Dar odată cu apariția retușului, bătălia a început! Dacă cineva crede că poate introduce o inovație populară în orice artă, meșteșuguri sau distracție în viața americană fără a fi supus unor critici adverse, lăsați-l să o încerce. Întotdeauna există vreun frate recalcitrant care nu vede lumina și care spune asta în termeni nesiguri. Și acest lucru a fost de două ori adevărat pentru o practică care ar putea produce o astfel de [327]
Abraham Bogardus. O fotografie realizată în propria galerie, 1871.
Dr. Herman Vogel. O fotografie trimisă la EL Wilson în 1872.
schimbare marcată a aspectului imprimării finite. Retușul a atins imediat o favoare populară în rândul profesioniștilor, atunci când a fost condamnat de alții ca o „practică degeneratoare, demoralizatoare și neadevărată". Un alt critic a susținut că a fost sugerat de „un tyro fotografic mizerabil care, mulțumit de incapacitatea sa de a produce o fotografie acceptabilă, a fost obligat să cheme în ajutorul unui „artist" pentru a-și acoperi malpraxisul sau, altfel, de un biet sărac. artist înfometat de utilizarea legitimă a creionului său în speranța de a-și câștiga un mijloc de existență."
Practicanții retușurilor nu au primit blând aceste critici, ci le-au returnat în volum mai mare. „Ce ai de gând să faci cu negii și cosurile?" întreabă cu sinceritate un avocat. „Celul nu va accepta dacă apar pe tiparul terminat". Un altul contravine: „De ani de zile, fotografiile au fost luate în batjocură ca imagini. Atât de multe pete alb-negru, simple hărți ale fețelor și hărți ale unor țări foarte ciudate pentru unii dintre experți, iar acum– fotografi au aflat că este posibil să să-și îmbunătățească munca prin utilizarea judicioasă a creionului."
Am putea continua să cităm multe pagini ale argumentelor pentru și
[328]
Expoziția de fotografie a Convenției Asociației Naționale de Fotografie de la Cleveland, 1870 (fotografie de TT Sweeney din Cleveland).
împotriva retușării, dar cele de mai sus sunt suficiente pentru a arăta tendința generală și căldura discuției. De fapt, corespondența către Philadelphia Photographer pe acest subiect a devenit atât de voluminoasă încât editorul a trebuit să plângă după uşurare. „Credem că acest subiect a fost acum suficient de reînnoit și îi rugăm pe corespondenții noștri să-l lase în pace." 353
În ciuda criticilor la adresa retușurilor, care au fost făcute de când a fost introdusă pentru prima dată în această țară în 1868, aceasta este încă practicată și astăzi în studiourile profesionale și, unde nu exagerat, este în general privită ca o îmbunătățire eficientă. Este interesant de remarcat faptul că introducerea relativ recentă a materialelor negative pancromatice a redus semnificativ cantitatea de retușuri pe un negativ portret pe care majoritatea profesioniștilor îl consideră necesar.
Aproape concomitent cu practica retușului, a apărut un moft sau o fantezie din partea fotografilor și a patronilor lor pentru fotografiile portret cu efect difuz. Atât acest efect, care a fost produs într-un alt mod decât prin retușarea negativului, cât și retușarea în sine, erau în contrast marcat cu calitățile considerate dezirabile înainte de 1868. Anterior, lentilele [329]
Membrii prezenți la Convenția Asociației Naționale de Fotografie de la Cleveland, 1870. Dintre ofițeri (așezați în față), Wilson, secretarul, se află în extrema dreaptă; Bogardus, presedintele, al treilea din dreapta; iar Vogel, oaspetele de onoare, al patrulea din dreapta. Observați „fantoma" unui al doilea fotograf în prim-plan care se pare

că a făcut un pas înapoi când Sweeney și-a început expunerea. Fotografia mi-a fost dăruită de WH Jackson, care a participat la convenție (fotografie de TT Sweeney din Cleveland).
s-au dorit care să ofere negative de cea mai mare claritate: fiecare păr de pe cap, fiecare linie de pe față a fost dorită să-și înregistreze efectul pe negativ și să fie vizibile clar pe imprimarea finită. Introducerea retușului pare să fi adus odată cu ea și efectul difuz și s-au folosit diverse dispozitive pentru a obține „moliciunea” dorită. Obiectivul a fost scos în mod intenționat din focalizarea exactă; negativul și hârtia au fost ușor separate în timpul tipăririi; dar cea mai ingenioasă dintre toate, deși nu am putut stabili cine a conceput, a fost următoarea metodă curioasă. [330]
O fotografie cu premiu din 1868, realizată de TR Burnham, un profesionist din Boston. Această fotografie, de dimensiunea cabinetului, a câștigat un premiu de cincizeci de dolari într-un concurs sponsorizat de Philadelphia Photographer. Numele fermecătoarei doamne nu este înregistrat, din păcate.
„The May Queen” — fotografie de Fox of St. Louis, 1869. Se spune că subiectul este „fiica unuia dintre cei mai respectabili domni din St. Louis”. Deși pare fatuos astăzi, a fost foarte admirat la prima imprimare. De precizat că fotografia este bună, chiar dacă compoziția nu este atât de admirată în prezent. Nu a fost deloc o ispravă să înregistrezi detaliul pe care fotografia originală îl arată cu negativul la colodion.
O bucată de catgut a fost întinsă de la panoul obiectivului camerei până la podea și fixată acolo. În timp ce se făcea expunerea, fotograful cânta pe această coardă improvizată cu un arc de vioară! Cu siguranță un fotograf a fost chemat în vremea lui pentru a juca multe roluri. Din fericire, Dallmeyer, opticianul englez, a venit la ușurarea profesiei și a conceput un obiectiv cu focalizare moale pentru lucrările de portret, iar fotograful a reușit să renunțe la practica sa improvizată de vioară.354
###*###
Asociația Națională de Fotografie menționată mai sus merită o discuție mai amplă decât i-am oferit-o noi. Au existat o serie de încercări de a organiza o asociație profesională în rândul fotografilor, chiar și în zilele dagherotipului. Niciunul dintre aceste eforturi [331]
avusese mare succes până la formarea Asociației Naționale de Fotografie. Aceasta a fost organizată prin eforturile fotografilor din New York și Philadelphia. la 1 decembrie 1868,
O fotografie de cabinei premiată din 1874, realizată de Bradley și Rulofson, San Francisco. Nu există informații despre subiect sau expunere în Philadelphia Photographer unde portretul a fost publicat pentru prima dată. Oricine a fost frumoasa doamnă, pălăria ei interesantă nu distrage atenția de la farmecul ei.
în Philadelphia. Abraham Bogardus, din New York, a fost ales președinte, o alegere fericită, iar EL Wilson, editor al Philadelphia Photographer, secretar. Convenția de la Boston a avut loc, așa cum am spus, în 1869, convenția de la Cleveland în 1870 și aso-[332]
Un portret excelent de copil din argile cu plăci. (Fotografie GM Elton, Palmyra, NY, 1874; subiect necunoscut.)
apoi s-a întâlnit succesiv în următorii câțiva ani în Philadelphia, St. Louis, Buffalo și Chicago. Printre membrii de onoare aleși când a fost organizat pentru prima dată s-au numărat Oliver Wendell Holmes, Samuel FB Morse, John W. Draper și H. L Smith, inventatorul tipului de tintip. Avea la un moment dat peste o mie de membri, iar convențiile sale au

atras un număr mare. Disensiunile interne aproape l-au distrus la sfârșitul anilor șaptezeci, dar a fost reînviat sub [333 J
numele Asociației Fotografice din America în 1880 și este încă activ sub acest nume.
Congresele au fost, fără îndoială, valoroase pentru cei care au participat, întrucât expozițiile organizate în legătură cu întâlnirile au oferit ocazia de a vedea cele mai bune lucrări ale anului, au permis membrilor să se familiarizeze cu noile aparate și să discute despre metode și dificultăți. Bogardus a continuat ca președinte în primii ani de existență ai asociației și o mare parte din succesul acesteia s-a datorat eforturilor sale. A fost timp de mulți ani fotograf în New York City, începând ca un dagherotipist și a fost cunoscut pe scară largă ca un muncitor capabil. În plus, era foarte plăcut de întreaga profesie — o calitate personală care era deosebit de dezirabilă pentru administrarea unui grup care era adesea sfâșiat de disensiuni.355.
Un invitat frecvent la aceste convenții în anii șaptezeci a fost Dr. Hermann Vogel din Germania. Vogel avea o reputație internațională ca autoritate în materie de fotografie și, la fel ca Bogardus, avea o personalitate extrem de simpatică. I s-a acordat întotdeauna o primire entuziastă în vizitele sale și, deși nu înțelegea sau nu vorbea bine engleza, a putut să se încadreze cu ușurință în programele americanilor. De exemplu, găsesc că în raportul uneia dintre aceste convenții s-a remarcat că a fost deschis cântând „The Star Spangled Banner” „cu Dr. Hermann Vogel la pian”. A fost un critic amabil, un pasionat de fotografie și și-a ținut publicul american la curent cu cele mai recente practici și procese utilizate în străinătate.358
Odată cu fotografia de cabinet a venit și retușurile, care a fost urmată în curând de alte modificări la fel de vizibile în fotografiile perioadei. O examinare a ilustrațiilor prezentate în capitolul următor va arăta ce înseamnă. Fotografia de carton caracterizată prin coloană, piedestal, draperie și designul podelei bine marcate cedează loc fundalului pictat, poarta rustică, frunzele artificiale și stâncile. Per ansamblu, decorul pare să nu se potrivească prea mult cu costumul în sine. Adevărat, crinolina voluminoasă și fusta cerc erau practic învechite în momentul în care fotografia cabinetului a fost bine stabilită, dar trebuie să se fi trecut unul pe lângă altul în hol când a intrat fotografia cabinetului. Crinolina fusese înlocuită de forfota și o variație a imaginii. chignon, [334 J
acea masă uriașă de păr purtată în spatele capului.* Acestea erau accesorii elaborate pentru toaleta doamnei bine îmbrăcate — de ce fotograful nu ar trebui să urmeze exemplul cu accesorii elaborate introduse în arta sa, mai ales că fotografia de cabinet îi dădea spațiu suficient. pentru exercitarea imaginației sale?
Atunci, fotograful, introducând balustrada din imitație de piatră, adesea acoperită cu iederă de hârtie, copacul smuls din rădăcină, pietrele de pergament, porticul, scuzați-mă, piața, un castel sau două, mobila simulată, a bărcilor și săniile în abundență nesfârșită, nu reflecta decât ziua în care a trăit.
• Dacă el a susținut că mi-am limitat atenția la accesoriile sexului slab, sunt dispus să recunosc că podoaba hirsuta a sexului puternic, cunoscută în mod popular sub numele de mustații lord Dundreary, este la fel de grotesc ca și șanțul și agitația. .
t Un pian, de exemplu, care cântărea mai puțin de zece lire și costa doar zece dolari era o „piesă” populară.

CAPITOLUL Șaptesprezece
0
Kurtz, Sarony și Mora
au existat, desigur, fotografi remarcabili care nu au urmat drumurile bătute și alții care au accentuat o anumită fază a stilului elaborat. Din prima clasă aparținea William Kurtz, considerat de colegii săi atât din țară, cât și din străinătate drept principalul fotograf american al anilor '70.
Kurtz sa născut în Germania în 1834. După o educație școlară comună a fost recrutat în armată. După ce și-a împlinit timpul, a părăsit Germania și a plecat la Londra. Aici s-a alăturat Legiunii britanice-germane în războiul Crimeei. La întoarcerea la Londra, a devenit litograf, a obținut ceva educație artistică și, în cele din urmă, a devenit profesor de artă. Vremurile erau grele, iar spiritul lui Kurtz era aventuros. A obținut un loc de muncă ca marinar înainte de catarg și a făcut mai multe călătorii. În ultima dintre aceste călătorii, nava cu vele al cărei membru era membru al echipajului a naufragiat în timp ce se afla în drum spre California. Echipajul a fost ridicat pe linia de plutire și în cele din urmă a aterizat la Old Point Comfort. De aici, Kurtz și-a făcut drum spre New York, unde a obținut lucru ca unul dintre artiștii care au „terminat” amprentele de la primele negative la colodion în creion și ulei. Asta a fost la sfârșitul anilor cincizeci. La izbucnirea Războiului Civil, a mers pe front cu celebrul Regiment 7. Odată cu încheierea războiului în 1865, Kurtz a deschis o galerie fotografică în New York la 872 Broadway, urmată în 1874 de cea mai cunoscută galerie din Madison Square.357
După cum se vede, data la care și-a început astfel cariera profesională în fotografie a fost la un moment dat aproape o coincidență cu introducerea fotografiei de cabinet. Posibilitățile mult mai mari ale acestei forme de portret l-au găsit pe Kurtz, cu pregătirea sa artistică, gata să profite de oportunitatea astfel prezentată. Probabil cea mai mare contribuție la arta fotografică a fost introducerea așa-numitei fotografii „Rembrandt”, care în timp s-a dovedit a fi [336] fi foarte popular. Termenul nu se referă la un stil de formă sau dimensiune din fotografie, ci la o metodă de iluminare a subiectului. După cum indică și numele, fotografiile au fost numite așa datorită unei similitudini cu efectul produs de marele artist olandez, Rembrandt, maestrul luminii și al umbrei. Deși aceste fotografii introduse de Kurtz nu trebuie comparate cu un Rembrandt real, introducerea lor a marcat un progres distinct în portretistica fotografică în general.
Pentru a înțelege semnificația unor astfel de fotografii Rembrandt, este necesar să ne amintim că, înainte de introducerea lor în 1867, practica obișnuită era fotografia acelei părți a feței persoanei care era întoarsă spre lumină. Mai mult, din cauza vitezei lente a negativului de colodion, fața a fost bine iluminată pentru a reduce expunerea relativ lungă necesară. Această practică, desigur, a dus la o pierdere a modelării feței, cu rezultatul că imprimarea finită nu a reușit să arate ușoarele contururi faciale care contribuie mult la caracterizarea individului.
Kurtz, după o gândire și experimentare considerabilă, a conceput următoarea metodă de portretizare. Patronul era așezat pe un scaun așezat pe o platformă mobilă a cărei funcție Kurtz a explicat în acest fel: „Când în camera întunecată pregătesc farfurii, adesea văd subiecții mei iau poziții foarte grațioase, pe care mi se pare aproape imposibil să le obțin atunci când du-te să-i pozeze. Prin urmare, când

intră, îi așez pe această platformă și îi privesc din camera întunecată. Când își asumă o ipostază care îmi place, ies afară, le rog să o păstreze și îi trec sub roată. lumina unde vreau eu”. Printr-o utilizare ingenioasă a ecranelor, luminile superioare și laterale ar putea fi variate rapid și după bunul plac. În plus, a fost folosit fie un fundal simplu, fie patronul a fost plasat împotriva luminii care, cu luminile laterale, a eliberat „părțile întunecate ale șefului pe un fundal deschis și partea mai deschisă a șefului pe un fundal mai întunecat”. Dar cel mai important accesoriu conceput de Kurtz a fost un contrareflector, un obiect mobil cu două aripi acoperit cu folie de staniol, care a fost folosit pentru a ilumina partea umbră și, prin urmare, pentru a scoate în evidență modelarea feței.
Fundalul simplu, absența accesoriilor rococo, variația luminii, umbrelor și semitonului pe față, au fost extreme [337]
Un portret „Efectul Rembrandt” de William Kurtz, 1870, realizat cu „o lentilă 3B Dallmeyer, diafragmă de 2.’»/!-inch, o rotire a focalizării difuziei, timp, douăzeci de secunde”. Portretul este neretușat. Modelul pare să fi fost subiectul preferat al lui Kurtz.
William Kurtz. Dintr-o fotografie realizată în galeria sa în 1883. Portretul a fost realizat după introducerea emulsiei de gelatină pe placa uscată specială a lui Eastman cu „lumina electrică în șase secunde”.
contrast cu portretele de tip „lună plină” cu ornamentele obișnuite aruncate în interior.
Kurtz a folosit, de asemenea, fundalurile pictate și multe dintre mobilierul obișnuit al galeriei. S-a spus despre Kurtz, de fapt, că a folosit acest stil „Rembrandt” cu mult mai puțin decât au făcut mulți dintre concurenții săi. Fără îndoială, din mâinile lucrătorilor mai puțin calificați și mai puțin atenți, s-au produs multe efecte bizare. Numele de fotografie Rembrandt nu a fost sugerat de Kurtz, pentru că el, un adevărat student al artei, nu era atât de prezumțios. . . .
Discuția lui Kurtz asupra propriei sale lucrări este destul de interesantă pentru a fi citată și ne oferă o oarecare înțelegere a dificultăților pe care le-a întâmpinat fotograful de portret cu negativul de colodion. Scriind în 1869, el afirmă:
„Acest stil de tablou a fost realizat de mine în urmă cu peste doi ani, cu o serie de persoane, în special artiști, precum cei ai domnilor E. Leutze, Lambdin, Kauffmann, Oertel etc., etc. Negativele precum și domnii sunt încă în existență, cu excepția plângerii Leutze. Aceste pic-[338]
Napoleon Sarony: (stânga) într-o ipostază dramatică lavorile; (dreapta) târziu în viață. Ambele fotografii sunt oferite de domnul FH Meserve, New York.
turile au fost numite mai degrabă „Rembrandtish” (nu „Rembrandts” și nu au fost niciodată așa botezați de mine. Le-am numit cu modestie „Shadow Effects”). Pozele pe care le-am produs, deși numite „foarte fine”, „magnifice”, „superbe” etc., au fost conform ideilor mele foarte slabe. Știam foarte bine că Rembrandt nu a luat niciodată o pânză neagră opacă pentru a arăta câteva pete de vopsea albă în mai mare avantaj și nici nu a fost niciodată cunoscut pentru contrastele vulgare, cum ar fi alb-negru. Dimpotrivă, pe fundalul său întunecat, întunecat, dar transparent, figurile sunt ușurate frumos, iar în cele mai adânci părți ale draperiei sale detaliul este frumos sugerat. Între cele mai înalte lumini ale sale și cele mai puternice umbre, veți găsi orice gradare imaginabilă de nuanță, la fel ca și cu alți artiști ai timpului său, el, totuși, aruncând o lumină foarte mare, la care adepții și elevii

săi nu au putut să o atingă, lumini puternice spunând, pentru că era foarte crunt cu ei. Imaginile lui Rembrandt sunt toate pe jumătate de ton și umbre, umbre profunde, dar nu întuneric, ca în „fotografiile" mele. Unele dintre pozele mele, totuși, au ieșit destul de bine, destul de ciudate în efect, dacă vreți, dar totuși plăcute. Umbrele, umbrele adânci trebuie fotografiate, iar acest lucru nu mi s-a părut greu de realizat, folosind reflectoare și contrareflectoare pe care le-am construit în ultima vreme. Dar ce am făcut. greu de făcut, a fost păstrarea desenului și umbrirea corespunzătoare a părților luminoase, cum ar fi [339]
Sala de recepție a galeriei lui Sarony, descrisă ca un „depozit al comercianților de iclole de nevânzare, tapiserie laitcrcd și crocodili indigenți". (Din o fotografie realizată în 1882.)
exemplu, ca partea frontală a cămășii, mâneci, guler etc. pe partea umbră. Este nevoie de cea mai mare grijă pentru a preveni o „mibire" proastă a persoanei care se ocupă și, deoarece gulerul cămășii se va reflecta mai bine decât o haină de catifea neagră și un ochi lucios mai bine decât pielea aspră, operatorului îi va fi destul de greu să mulțumească un ochi artistic cu producția sa. Va fi întotdeauna un lucru dificil să produci această imagine cea mai fermecătoare, dar și cea mai încercată; adică dacă tratați portretul în mod serios așa cum ar trebui tratat. Bineînțeles, este mult mai greu să aprinzi o persoană în acest fel decât în mod obișnuit, iar partea tehnică a lucrării necesită, de asemenea, mai multă grijă. Fundalul trebuie să aibă multă atenție. De exemplu: Un domn cu părul întunecat și cu draperii întunecate nu trebuie luat pe un fundal întunecat de aceeași greutate și culoare ca cele mai adânci părți ale umbrelor; ar trebui să fie mai ușor pentru a le da alinare. Atunci va fi suficient de întuneric pentru a stinge luminile înalte de pe față. Din nou; o doamnă cu păr deschis, ten deschis și draperii albe, ar trebui să aibă un fundal diferit, deoarece o persoană este foarte predispusă să obțină un contrast prea puternic și dur acolo unde se dorește contrastul armonios."
Sunt mai multe care ar putea fi citate, dar afirmația de mai sus este suficientă pentru a arăta că Kurtz a fost un student serios al portretului. După cum reiese din relatarea lui Kurtz, colodionul negativ în cel mai bun caz [340 J
era de scară mică, adică nu era capabil să înregistreze o gamă mare de intensități luminoase și este remarcabil că a reușit la fel de bine ca el.
Stilul Rembrandt, deși a fost introdus în 1867, nu și-a atins cea mai mare popularitate timp de câțiva ani. De fapt, nu se poate spune că a avut o mare popularitate, în sensul că fotografiile de cabinet au devenit populare. Portretele lui Rembrandt au depășit capacitatea majorității fotografilor, deși WJ Baker din Buffalo și William Notman din Montreal, fotograful canadian de frunte, au avut destul succes cu ele.
Activitățile lui Kurtz i-au adus nu numai recunoașterea locală, ci și o reputație internațională. La târgul anual al Institutului American din 1870, Kurtz a primit primul premiu pentru „cea mai bună fotografie simplă", pentru „cea mai bună fotografie finisată cu cerneală indiană" și pentru „cea mai bună fotografie pe porțelan". De altfel, Kurtz a primit și o primă primă „pentru cele mai bune desene cu creion" prezentate la acest târg, ceea ce arată că și el trebuie să fi fost un artist acceptabil cu creionul. A fost singurul american medaliat la International Photographic. Expoziție organizată la Paris în 1871, chiar înainte de izbucnirea războiului franco-prusac.Fără îndoială,

recunoașterea încununată a carierei sale fotografice a venit la o expoziție internațională similară, organizată la Viena în 1873. Aici, potrivit Dr. Hermann Vogel, unul dintre jurați, Kurtz a primit unul dintre cele mai înalte două premii acordate fotografilor de portrete, iar celălalt premiu, egal cu cel acordat lui Kurtz, a fost acordat lui Loescher și Petsch din Berlin.
La sfârșitul carierei sale, Kurtz a devenit interesat de reproducerea ilustrațiilor color de reviste și cărți și și-a cheltuit întreaga avere făcând astfel de experimente. Procesul de semi-tonuri era în acest moment utilizat pe scară largă și FE Ives a arătat încă din 1885 că ilustrațiile color erau posibile prin folosirea tăierilor în semi-tonuri în trei culori pentru a obține rezultatul dorit.
SH Horgan recunoaște eforturile lui Kurtz de a reproduce culoarea ca fiind responsabilă pentru producția comercială a unor astfel de ilustrații la scară largă. În martie 1893, Kurtz avea un frontispiciu colorat în Gravor and Printer din Boston. Această ilustrație, spune Horgan, „a dovedit întregii lumi tipografice că reproducerile de culori
[341 J
prin fotografie în trei blocuri de semi-ton pentru a fi imprimate cu cerneluri colorate sosise.” 3;i8
******
Deși K urlz era bine cunoscut în vremea lui, numele lui Napoleon Sarony este probabil mai familiar generațiilor ulterioare. Sarony, fiul părinților germani, s-a născut la Quebec în 1821, în același an în care a murit Napoleon Bonaparte. Tatăl a fost un mare admirator al generalului francez și tocmai din acest motiv fiul și-a obținut numele. Părinții s-au mutat la New York când Napoleon avea zece ani, iar doi ani mai târziu tânăra Sarony a solicitat un producător de mese de biliard pentru privilegiul de a-i face o carte de spectacol. Producătorul a consimțit și a fost atât de mulțumit de munca lui Sarony, încât i-a dat zece dolari „mexicani” pentru munca sa. Aceasta pare să fi decis cariera lui Sarony, căci îl găsim imediat desenând și tipărind litografii. La douăzeci și unu, a înființat firma Sarony, Major și Knapp. Această organizație a făcut o cantitate enormă de muncă litografică - de fapt, atât de mult încât Sarony a putut să se retragă din firmă în 1858 și să-și dedice următorii șase ani din viață studiului artei. În acest scop, a plecat în străinătate și a petrecut ceva timp în câteva dintre principalele școli de artă din Europa. Probabil că în această perioadă a dobândit și cunoștințe de fotografie. Un frate, Oliver Sarony, înființase în Anglia o galerie fotografică și o casă de aprovizionare, care a devenit una dintre cele mai importante unități engleze de acest gen. Fără îndoială, prin această relație, Napoleon Sarony a devenit suficient de interesat de fotografie pentru a face din aceasta o profesie. S-a întors la New York în 1864, unde a început o galerie fotografică pe Broadway, lângă Bond Street. Aproximativ zece ani mai târziu, un al doilea sediu a fost deschis în Piața Unirii.
Sarony este una dintre cele mai pitorești figuri care apar în rândul fotografilor americani. Volatil, generos, excentric, prieten al artei și artist în sine, a fost o figură unică. El a fost printre fondatorii binecunoscutului Club Salmagundi, o asociație de artiști și membru al Tile Club, care număra printre membrii săi câteva dintre figurile cunoscute din cercurile artistice și literare americane în ultima parte a secolului al XIX-lea. secol. F. Hopkinson Smith, de asemenea de la Tile Club, a portretizat-o pe Sarony în [342]

Fotografii de cabinet Sarony realizate între 1869 și 1876. Stânga jos, HJ Montague și actriță necunoscută într-una dintre piesele jucate la Wallack's Theatre în anii șaptezeci. Dreapta jos, Joseph Jefferson în rolul tânărului Rip în „Rip Van Winkle”, 1869. (Toate fotografiile, cu amabilitatea Muzeului orașului New York.)
Fotografii de cabinet Sarony realizate între 1875 și 1894. dreapta sus, Fanny Davenport ca Tosca. Figura culcată este Sarony însuși dând în baronul Scarpia. Stânga jos, Stella Boniface în „Baby”, 1877. Dreapta jos, Lillian Nordica, fotografiată la începutul anilor nouăzeci. (Toate fotografiile, curtoazie, Muzeul orașului din New York.)
binecunoscută carte, The Fortunes of Oliver Horn. Personajul lui Julius Bianchi din această carte se baza în întregime pe cel al Saroniei.359
Principala sa contribuție la practica fotografică a fost o încercare, și una de succes, de a scăpa de convenționalitatea ipostazei folosite de marea majoritate a profesiei. Potrivit lui Howe, „El a introdus în fotografie folosirea celebrei linii de frumusețe a lui Hogarth și a făcut fotografia pitorească”. Un alt critic contemporan a declarat că opera sa „a fost toată viața și expresia, doar cu mult mai mult abandon și intensitate de acțiune” decât se arată în fotografiile oricăruia dintre concurenții săi.
RG White în The Galaxy, acea „revista de lectură distractivă” atât de populară în anii șaptezeci, ne-a lăsat o privire asupra primei galerii a lui Sarony și a omului însuși care merită repetat pentru nota personală pe care o dă.
„Giare, goluri, paravane, instrumente de fier ale torturii și un smeli ca al unui depozit de droguri și chimicale în flăcări în depărtare. Sala de operație a unui fotograf este întotdeauna ceva între un hambar, o cameră verde și un laborator. Aici îi găsim pe alții, ca noi, care își așteaptă rândul ca schilozii de la piscina din Bethesda. Sarony însuși, nu mai înalt decât omonim, Napoleon și la fel de peremptoriu, ascultă plângerile unui om nemulțumit de dovezi. Un ambalator occidental de carne de porc cu trăsături dure, care face bani, care are cincizeci și cinci de ani și se uită în fiecare oră, în liniile dure ale cărui chip de piele pot fi urmărite devotamentul pentru unicul mare obiect al vieții, s-ar putea presupune în mod firesc că ar fi destul de indiferent la gradul de tinereţe şi frumuseţe care apare în portretul său. Aşteptare zadarnică! Există multe revelaţii uluitoare ale naturii umane în camerele fotografului. Saronia şi soarele s-au descurcat cu bunăvoinţă. acest om și au luat cel puțin cinci ani de la înregistrarea timpului pe față. Dar este nemulțumit și nerecunoscător. El arată defecte ici și colo, iar Sarony cu un creion acum înmoaie un contur și acum tempereazӑ o expresie. Dar totuși omul, văzându-se așa cum îl văd alții, mormăie. În cele din urmă, artistul se întoarce spre el oarecum tăios, și totuși cu bună fire, spunând: „Cât de tânăr ați vrea să fiți făcut, domnule? Ți-aș putea face douăzeci și cinci de ani, dar reputația mea nu a suportat asta. Treizeci și cinci este cât de jos pot să ajung! 'Oh nu!' este replica, cu o manifestare bruscă de modestie, „Fă-mă să arăt plin de patruzeci și trei de ani”, trasând o linie fină între patruzeci și patruzeci și cinci. — Voi încerca să vă mulțumesc, domnule, și pleacă. Cum poate să se uite în față când va arăta mâine fălcile alea de mahon?
„Și acum o doamnă face un pas înainte pentru ședința ei, cunoștință cu

care ne admite cu ea în spatele ecranului, dar nu tocmai spre satisfacția artistei. Căci fotografului nu îi place să fie distrasă atenția personajului chiar de conștiința prezenței unui terț. Ea începe

să vorbească cu el, iar el să o privească. El vede că ea este drăguță, dar cu acel fel de frumusețe care constă în expresie, vivacitate și strălucire a ochilor, mai mult decât regularitatea trăsăturilor. Acestea sunt cele mai dificile fețe de fotografiat în mod satisfăcător pentru prietenii modelului. El o plasează, o face să ia două-trei poziții, tempereză umbrele de tot atâtea ori prin reglarea paravanelor și a draperiilor și, în cele din urmă, spune brusc: „Uite, așa că, dacă vrei," și își trece mâna pe fustă și o rezolvă cu o privire de satisfacție. Mișcarea îi atrage atenția; și mai preocupată de rochia ei decât de ea însăși, întoarce capul repede și îi dă rochiei una dintre acele trăgări puțin în spate și sub talie care par necesare liniștii perfecte a minții feminine și – o exclamație se rupe din partea domnului Sarony. : 'Ah, de ce nu ai putut să stai pe loc când te-am plasat?' – Dar, rochia mea, domnule! – Dar eu, doamnă! cu un aer tragi-comic, dar nu lipsit de sens serios. – Nu contez absolut nimic în această chestiune? Apoi, întorcându-se către noi: „A dispărut, fără speranță. Nu se poate face asta de două ori imediat succesiv. Totuși, se face tot ce se poate, iar doamna coboară pentru a da locul altuia".
Aceasta a fost scrisă cu aproape șapte decenii în urmă, dar, în comentariile sale despre patroni, va stârni o coardă receptivă în sânul multor fotografi moderni. Șaizeci și cinci de ani, în ceea ce privește schimbările în natura umană, sunt nesemnificativi.
Localitatea din Piața Unirii purta semnătura curgătoare a lui Sarony cu litere uriașe pe fața, iar semnătura era repetată în miniatură pe fiecare portret realizat în galeria sa. Afacerea lui a ocupat întreaga clădire de deasupra magazinului de la parter. Un lift hidraulic care putea transporta doar doi sau trei patroni în cel mai bun caz, îi ridica în pas de melc până la etajul cinci. Aici pasagerul a ieșit în camera de recepție, care, la fel ca pro-prietorul, avea un caracter unic. O mumie egipteană stătea de pază lângă uşă, cu carcasa acoperită cu un paravan de sârmă pentru a împiedica degetele tatonate şi curioase să-i rupă împachetările. Păsări împăiate, sănii rusești, zei chinezi, armuri antice, imagini care parcurg întreaga gamă de merite, au fost prezente din abundență. Era într-adevăr un „pomn de gunoi pentru dealerii de idoli care nu se pot vinde, tapiserii zdrențuite și [346] crocodili indigenți", pe care generosul și achizitivul Sarony i-a cumpărat fără motiv sau limită aparentă.
Sarony, în ultimii săi ani pe când se afla la Union Square, a fost încântat să se arate pe Broadway cu o șapcă de astrahan, barbă și mustață fluide, vestă din piele de vițel, partea păroasă în afară și pantaloni înfipți în cizme de cavalerie foarte lustruite. Nu e de mirare că a fost fotograful swell al zilei sale. S-a spus că de-a lungul carierei a realizat patruzeci de mii de fotografii numai cu membrii profesiei dramatice.
Deși Sarony și-a făcut să pună punctul forte, fără îndoială el a exagerat cu această trăsătură incluzând mai multe valuri suplimentare în linia de frumusețe a lui Hogarth, dacă putem crede un critic nemulțumit, probabil același care a insistat că retuşarea este „degeneratoare, demoralizatoare și neadevărată", care a remarcat, după ce a vizionat o expoziție de fotografii Sarony, că „Ecranul lui Sarony este „același ieri, astăzi și pentru totdeauna". Nu poate scoate niște mișcări ridicole proaspete?" 380
Dar, ca și Kurtz, eforturile lui Sarony au marcat o abatere de la metodele anterioare în portretistica fotografică. Trebuie să ne amintim că nu a fost deloc o ispravă să înregistrăm o expresie și o postură satisfăcătoare atunci când patronul obișnuit al galeriei, neobișnuit cu

arta de a poza, a trebuit să rămână încremenit într-o imobilitate statuară timp de douăzeci sau treizeci de secunde în timp ce obiectivul camerei era deschis. * Este adevărat că galeriile au făcut publicitate ocazional pentru expuneri de doar cinci secunde. Dar această viteză trebuie să fi fost atinsă în cele mai favorabile circumstanțe. O examinare a portretelor incluse ca ilustrații în Philadelphia Photographer pentru perioada 1870-1880, când sunt date date, arată că, de fapt, expunerile în studio au variat de la cincisprezece secunde la mult peste un minut. Capul și spatele au fost folosite invariabil și au fost de fapt considerate de public drept „instrumentele de fier ale torturii" văzute de White în galeria lui Sarony. Nu era de mirare că publicul se temea să meargă la galerie aproape la fel de mult ca la dentist. Și-au asumat o rigiditate chiar înainte de a intra în galerie. Kent, un fotograf binecunoscut din Rochester, a povestit următorul incident amuzant, care ilustrează ideea.
• Modul în care Sarony și-a asigurat o expresie animată în patronii săi este indicat de un corespondent al Buletinului lui Anthony, care se referă la eforturile amuzante ale lui Sarony în fața camerei: „Unii au mers frecvent până acolo încât să le interpreteze ca pe o specie de bufonerie, dar cred că sunt Fortul lui Sarony."
[347 J
Fotografii de cabinet realizate de Mora, care arată unele dintre numeroasele sale medii. Etelka Gerster a fost o soprană populară a anilor optzeci. (Toate fotografiile, cu amabilitatea Muzeului orașului New York.)
„Vorbind că sunt rigid, îmi amintește de un domn foarte corpulent care se pregătea pentru o poză, iar în timpul ședinței am auzit un zgomot. M-am uitat în jur și am constatat, nu că clădirea a căzut, ci că bătrânul domn s-a pregătit așa. greu că despicase spătarul scaunului". Probabil că o parte a dificultății constă în faptul că majoritatea profesioniștilor au plasat tetiera în poziție și apoi au forțat capul în repaus. Cel puțin asta a fost explicația lui Alexander Hesler. „Modul de a face acest lucru este să așezi capul în poziție și apoi să adaptez restul la poziție – de obicei încerc să-i eschivez cu bomboane pe copii, să-i fac buni, să-i mențin interesați și apoi, când le atragi atenția , fă-le poza." 361
Ah, copiii! Cum trebuie să fi gemut operatorul de galerie de fiecare dată când prețiosul mamei a fost adus! Aici nu putea exista o expunere de cincisprezece sau douăzeci de secunde. Copilul a fost așezat în plină lumină, s-a folosit cea mai mare oprire din cameră, iar eforturile conjugate ale fotografului, bomboanei și ale întregii familii au fost angajate pentru a asigura atenția necesară pentru o „expunere instantanee", care în cel mai bun caz trebuie să aibă a fost cea mai mare parte a unei secunde. Și rezultatele, așa cum se poate imagina, cu greu ar putea fi numite „Rembrandt" – sau orice altceva, de altfel. Cititorul se poate mulțumi despre acest punct uitându-se prin albumul de familie, dacă se întâmplă să aibă unul în care fotografiile au fost făcute înainte de 1880. Cu greu o imagine a unui copil, dar o parte a anatomiei este portretizată ca „în mișcare". 362
#######
Kurtz și-a atins reputația printr-un studiu al luminii, iar Sarony printr-un studiu al ipostazei, dar JM Mora, un alt fotograf din New York, și-a atins faima prin folosirea accesoriilor, în special a fundalului.
José Maria Mora a fost un spaniol născut în Cuba în 1849, fiul unui plantator bogat. A fost trimis în Europa pentru a-și asigura o educație

în artă, dar a devenit interesat de fotografie. Revoluția cubaneză din 1868 l-a determinat pe bătrânul Mora și restul familiei sale să fugă în Statele Unite, unde José li sa alăturat. A primit o pregătire suplimentară în fotografie de la Sarony și în 1870 a deschis o galerie la 707 Broadway. Ca și Sarony, a făcut o specialitate de [349 J
Alte medii angajate de Mora. Identitatea lui „Rebecca" este necunoscută. (Toate fotografiile, cu amabilitatea Muzeului orașului New York.)
fotografierea celebrităților de scenă care, la rândul lor, au atras atenția favoriților societății, iar elenția sa către proeminență a fost rapidă. Timp de mulți ani a fost printre cei mai cunoscuți „first-nighters" din teatrele din New York.
Metoda lui de lucru poate fi judecată cel mai bine din următoarea relatare contemporană a stabilirii sale:
„Galeria lui este mobilată foarte simplu, fără nimic pentru sclipici și spectacol, nimic care să distragă atenția de la puținele tablouri mobilate cu finețe și montate cu gust, care sunt împrăștiate neglijent în camera lui mare de recepție, ale căror culori sunt toate liniștite, pereții. fiind pur și simplu vopsit într-o culoare maro plictisitoare, ca cea mai bună folie pentru pozele strălucitoare, în timp ce mobilierul simplu este în păstrare.
„Sala lui de operație, cu lumina sa scăzută și largă, podeaua aspră, fără covor și pereții pătați, nu este chiar atât de fin ca grajdurile unui domn, dar are tot ce este necesar pentru producerea de efecte fotografice elegante și artistice. .Exista cateva piese de mobilier bogat, si o bucata de covor liber ca accesorii pentru interioare, cu o multitudine de fundaluri, paravane, slip profilate, seminee, ferestre, balustrade, trepte, pietre etc.
„El are mai mult de cincizeci de fundaluri pictate, reprezentând marea și cerul, câmpiile și munții, luxuria tropicală și deșeurile polare; fiecare stil de peisaj din Egipt până în Siberia, în cea mai mare parte concepute de el însuși și toate executate cu cunoștințele inabordabile ale lui Seavey despre nevoile fotografice. Acestea terenurile atârnă de perete compact, fără picioare și, atunci când este necesar, sunt ridicate și atașate de picioare cu ușurință, prin utilizarea pieselor turnate obișnuite pentru pat cu coadă de rândunică."
Cele cincizeci de medii în decurs de câțiva ani au crescut la o sută cincizeci, până când studioul lui arăta ca camera de proprietate a unui teatru enorm. Nu e de mirare că locul lui a atras afaceri — trebuie să fi fost destul de interesant doar ca să-l vezi.
Dacă Mora era remarcat pentru stilul teatral și elaborat, a fost și un remarcabil om de afaceri. Sediul său a fost atent organizat, cu un personal mare și eficient și un sistem funcțional de depunere a negativelor și „dulapuri" finisate. Nu este deloc improbabil ca Mora să fi făcut cea mai mare afacere fotografică din țară în anii șaptezeci. În 1878, de exemplu, afacerea lui totală era de aproape o sută de mii de dolari — și asta în vremuri relativ grele. O parte foarte considerabilă din această afacere a fost în vânzarea a ceea ce Mora și-a numit „publice". Acestea erau fotografii de cabinet [351]
Un portret distins cu o medalie de aur pentru excelență în blană în 1871. Numele tinerei domnișoare nu este menționat. (Fotografie de WC North, Utica, NY; expunere, „30 de secunde într-o zi lumină, senină.")
Domnișoara Jennie Lee, „o mică actriță inteligentă". (Fotografie de IW Taber, San Francisco, 1875. Expunerea „30 de secunde, între 2 și 3 pm într-o zi plictisitoare. În prima parte a zilei am putut face expunerea în 5 secunde.")

a vedetelor, de obicei a scenei. Mora făcuse, de exemplu, peste trei sute de negative ale popularei Maud Branscombe, un membru proeminent al scenei americane în „deceniul îngrozitor” și din aceste negative se vânduseră peste treizeci și cinci de mii de portrete. Domnișoara Branscombe a primit o redevență, fără îndoială, dar cea mai mare parte a profitului i-a revenit Mora.
Mora, de regulă, nu s-a prezentat la expoziții fotografice, dar a primit totuși publicitate la nivel național, având grijă ca numele lui Mora să fie afișat în mod vizibil „publicului”, iar aceste fotografii au fost distribuite hotelurilor și teatrelor, nu . numai acasă, dar în străinătate.363
Seavey menționat în relatarea despre stabilirea lui Mora a fost LW Seavey, tot din New York. Lui Seavey, în mare măsură, trebuie să îi revină meritul sau vina pentru introducerea fundalului pictat. A devenit faimă în anii șaptezeci, făcând o specialitate în fabricarea de accesorii pentru galeria fotografică. Noi [352 J
aflați, dintr-o relatare publicată în 1879, că „lui LW Seavey îi aparține, fără îndoială, onoarea de a introduce cu succes și de a face din fundalul scenic un acompaniament indispensabil oricărei galerii bine echipate. Terenurile sale îmbină culoarea și atingerea care îl fac să fie vizibil fără rival. Lui îi aparține și onoarea de a face posibilă introducerea în fotografie a accesoriilor de orice descriere necesare completării unei compoziții de aproape orice caracter, prin fabricarea efectivă a realității unui material ușor și durabil, care permite transportul ușor și sigur. și folosirea îndelungată fără răni.Numele lui este familiar tuturor, reputația lui este
Capul și spatele se sprijină în primele zile ale fotografiei de cabinet. Arată partea care i se atribuie, „un instrument de fier al torturii”. (De la Philadelphia Photographer, 1868.) Stânga – o cameră tipică pentru camerele anilor șaptezeci. Sala „operatorie” a lui Bradley și a lui Rulof, fiul din San Francisco (De la Philadelphia Photographer, 1874).
nu numai la nivel național, ci la nivel mondial." Așa cum a fost într-adevăr; Dr. Vogel, de exemplu, scriind din Berlin, l-a numit pe Seavey "primul pictor de fundal al lumii".
Apogeul eforturilor lui Seavey în această direcție, mi se pare, [353]
Fotografii de Landy din Cincinnati: Stânga, „The Last of Ihe Queues”—un portret al unui personaj din Cincinnati realizat în 1871. Dreapta, domnișoara Fanny Davenport, un cunoscut membru al scenei (fotografie 1877).
s-a ajuns în 1880. La întâlnirea Asociației Fotografice din America de la Chicago în vara acelui an, Seavey a descris în beneficiul celor prezenți un dispozitiv care a stârnit un entuziasm considerabil. Acesta era un spalier ornamentat, de aproximativ 6 metri înălțime, brodat cu flori și în formă de literă a alfabetului. Scrisoarea potrivită, corespunzătoare numelui sezătorului, urma să fie introdusă în portret, alături de patron! Utilizarea unor astfel de accesorii ni se pare fatuă în prezent, dar ceea ce considerăm acum ca fiind de bun gust poate părea la fel de prostesc pentru generațiile viitoare. Indiciul situației constă, desigur, în faptul că noutatea spalierului cu litere a fost cea care a atras publicul. Așa cum a scris un fotograf de țară: „Considerăm că fundalurile de lux și accesoriile adecvate sunt lucrurile necesare pentru o revigorare continuă a comerțului”. 364
Deși am selectat eforturile lui Kurtz, Sarony și Mora ca ilustrații ale diferitelor tipuri de „influențe” predominante în zilele de colodion și cabinet, au existat multe alte fotografii americane.[354]

feri bine cunoscuti la vremea lor. Am avut ocazia să menționăm numele câtorva dintre aceștia în dezvoltarea discuției noastre. Au fost, de exemplu, Frederick Gutekunst din Philadelphia, al cărui portret al președintelui Grant a fost probabil cel mai satisfăcător realizat vreodată; J. Landy din Cincinnati, a cărui reputație precum cea a lui Gutekunst era internațională; IW Taber și Bradley și Rulof-fiul, din San Francisco; George Rockwood din New York; CA Zim-merman of St. Paul; WC la nord de Utica; Henry Rocher din Chicago și George K. Warren din Boston - ca să menționăm doar câteva. Brady, care suferise grave reversuri financiare în depresiunea din 1873, a practicat la Washington, iar munca sa a atras în continuare comentarii favorabile, dar locul lui de fotograf la modă al vremurilor fusese preluat de trio-ul de new-yorkezi pe care i-am selectat. ca ilustrativ al vremurilor.365
Fotografia de cabinet, așa cum a fost produsă în galeriile acestor fotografi cunoscuți, se vindea de obicei cu doisprezece dolari pe duzină, deși unitățile mai ieftine le făceau pentru doar trei dolari. Metoda de realizare a acestor fotografii a fost practic identică cu cea folosită la realizarea fotografiei cardului. Placa de sticlă a negativului a fost de obicei acoperită mai întâi cu un strat subțire de albumen înainte de curgerea colodionului, o inovație de la începutul anilor șaptezeci. Acest lucru a prevenit ondularea și alunecarea peliculei de colodion, în special în jurul marginilor plăcii. După curgere, a fost sensibilizat în baia obișnuită de argint. Dezvoltarea a fost făcută în mod obișnuit cu amestec acid acetic-sulfat de fier și fixată în cianura de potasiu. Dacă negativul era slab, acesta era intensificat, de obicei prin așa-numitul proces „mercur”, deși ocazional se foloseau alte metode. Negativul finit a fost lăcuit pentru a preveni zgârierea filmului subțire de colodion. Hârtia folosită pentru a face amprentele era încă stocul albumenizat. Hârtia care conținea albusul și sarea era disponibilă de la casele de stoc. Aceasta nu a variat foarte mult în sensibilitatea fotografică, dar au fost obținute mai multe finisaje, în funcție de tipul de hârtie și de dimensiunea utilizată. Fotograful a trebuit să sensibilizeze această hârtie înainte de utilizare, plutind, cu albușul în jos, pe o baie de nitrat de argint. Afumarea hârtiei cu amoniac după sensibilizare fusese probabil sugerată de HT Anthony din New York, în 1862 sau 1863, pentru a crește viteza [355]
de hârtie foarte lentă și la această metodă a fost recurs frecvent, mai ales la efectuarea de mariri. Imprimarea se făcea invariabil la lumina soarelui, expunerea fiind de o durată suficientă pentru a scoate în evidență imaginea, care se observa din când în când în cadrul de printare. A urmat tonifierea cu auriu și fixarea cu hipo. Din cauza nuanțelor aurii, imprimeurile din această perioadă (până în 1885) erau maro în ap-
pearance, la fel ca fotografiile de card.
Manipularea amprentelor de carbon a fost dezvoltată și procedura „Scrisorile” lui Seavcy (de la Philadelphia Photographer, 1880).
ess introdus în această țară în 1864. Aceste imprimeuri sunt alb-negru, dar au fost rareori folosite de galeriile comerciale. Dacă cititorul este interesat să obțină mai multe detalii cu privire la procesele tehnice utilizate la sfârșitul erei colodionului, el este trimis la cea de-a 9-a ediție a Razei de soare de argint publicată în 1879. În cele 599 de pagini ale sale vor fi găsite cele mai extinse descrieri ale procesele fotografice practicate în America la acea vreme.366

Chiar înainte de apariția plăcii uscate cu gelatină în 1880, unul dintre jurnalele fotografice a trimis un chestionar întrebând operatorii galeriei ce credeau că sunt.
cele mai importante evoluții în procesul plăcii umede de la apariția acestuia. Consensul de opinie cu privire la această întrebare pare să fi fost că fotografi credeau că retușurile și lustruirea erau cele mai mari îmbunătățiri. Retușurile despre care am discutat deja. Lustruirea a constat în tratarea imprimeului finit cu o glazură patentată și apoi trecerea lui printr-un șlefuitor. Slefuitorul era un dispozitiv care, în aparență, nu diferă foarte mult de un stoarcet de haine obișnuit. Procesul de lustruire a lăsat imprimarea cu un luciu foarte mare. Procesul nu a fost introdus, însă, până în

sfârșitul anilor șaptezeci.367 O examinare a răspunsurilor la acest chestionar și a știrilor din jurnalele fotografice arată, de asemenea, că fotograful era supus unui risc profesional mult mai mare decât este proprietarul studioului modern. Aproape un număr al acestor reviste, dar menționează distrugerea unei galerii de către incendiu. Motivul acestor dezastre frecvente stă, fără îndoială, în caracterul inflamabil al colodionului, care trebuia întotdeauna transportat în stoc în cantități considerabile.
Deși fotografiile de cabinet și carduri au fost „lideri” în anii șaptezeci, alte dimensiuni au fost realizate de fotografi portreti. Farfurie întregi, 8 x 10, imperiale și mărime naturală au fost făcute pentru cei care și-au permis. Cele mai mici dintre aceste dimensiuni erau frecvent finisate în vignetă, iar cele mai mari, de multe ori, color. Chiar și fotografiile de carton și de cabinet din această perioadă pot fi găsite ocazional colorate, dar practica a scăzut oarecum în anii șaptezeci. Mora, de exemplu, a fost foarte vehement în a negat că o fotografie colorată ar fi fost vreodată produsă în galeria lui.
Cele mai mari portrete au fost, desigur, obținute ca măriri solare, iar aici fotograful american pare să fi fost într-o clasă de sine stătătoare. Vogel a declarat, la prima sa vizită în America, în 1870, că aceste extinderi au fost caracteristica cea mai izbitoare și remarcabilă a fotografiei americane. The London Photographie News, care a primit o serie de aceste extinderi din această țară, a declarat că „depășesc cu mult exemplele obișnuite de extinderi cu care ne întâlnim”. Albert Moore din Philadelphia a făcut o specialitate în această lucrare și a avut o unitate mare care făcea numai măriri.Au fost surprinzător de ieftine, doi dolari și jumătate pentru o „coală de dimensiune întreagă”, probabil nu de dimensiune întreagă din punct de vedere fotografic, ci din hârtie. Din punctul de vedere al dealerilor, se făceau, de asemenea, în mod obișnuit și fotocrayonele, adică măririle terminate în creion.368
Nu trebuie să uităm de tipul smerit cu care fotografi ambulanți au făcut o afacere enormă. Galeriile care produceau tipări de tablă erau de obicei unități speciale, deoarece fotograful care făcea imprimeuri pe hârtie îl privea mai degrabă cu dispreț pe fratele său „micuț”. Tintype a fost introdus și în străinătate la sfârșitul anilor șaptezeci. Vogel
O fotografie compusă de Gentile din Chicago, 1877. Sheridan și personalul.
relatează, ca noutate în 1878, că a văzut semne la Berlin, „Fotografie americană; ferotipuri zece și douăzeci de cenți fiecare”.

Ambrotipul era încă în curs de realizare, dar dagherotipul și-a făcut ultimul loc în anii șaptezeci. Bogardus folosea un dagherotip cu normă întreagă în 1870 și, probabil, una sau două alte unități au făcut același lucru. În 1889, s-a afirmat că Alva Pearsall din Brooklyn a realizat ultimul dagherotip în 1879. Au existat, totuși, câteva încercări sporadice de a reînvia această artă pierdută ca o noutate în ultima vreme.369.
O altă trăsătură a fotografiei americane în această perioadă trebuie remarcată pe scurt. Acesta era aspectul fotografiei compozite, adică fotografia făcută din mai multe negative sau dintr-o fotografie și un desen. Fotografiile compozite au fost create în străinătate de Rejlander și de Robinson în jurul anului 1858, dar americanii au întârziat să le urmeze exemplele. Primul dintre aceștia pe care l-am găsit descris în această țară a fost unul al lui Dexter, faimosul cal de curse, produs în 1867. A fost realizată și mărită o fotografie „instantanee” a lui Dexter în mișcare. Un număr de fotografii [358] de indivizi au fost luați drept „observatori” și amprente ale calului și trecătorilor decupate și lipite pe un tablou pregătit care arăta pista, un hotel și clădiri. Totul a fost apoi refotografat și imprimate. A fost opera lui John L. Gihon din Philadelphia. Ceva mai târziu, o altă firmă din Philadelphia, Bendan Brothers, a introdus dispozitivul de a varia fundalul prin vânzarea unui număr de negative, fiecare conținând imaginea unui fundal diferit. Partea centrală a negativului a fost lăsată goală și prin tipărirea unui negativ portret realizat pe un fundal simplu împreună cu negativul de fundal o varietate de
Alexander Hesler din Chicago. (Pot fi produse efecte foto.   grafic realizat în galeria sa la scurt timp înainte de moartea sa în 1895; amabilitatea doamnei.
În anii șaptezeci, astfel de fotografii combinate sunt frecvent întâlnite.
mentionate in literatura fotografica. Una dintre cele mai celebre dintre acestea a fost cea a generalului Sheridan și a personalului său, realizată de Gentile din Chicago în 1877. Fotografiile individuale ale generalului și ale personalului său de șaisprezece ani au fost compuse pe un fundal adecvat, care conținea multe alte figuri umane și un tun care este eructa flacără și fum.
De obicei, caracterul compus al acestor fotografii poate fi ușor detectat printr-o examinare atentă. Cifrele sunt de obicei disproporționate între ele sau cu fundalul lor. Dacă sunt făcute cu pricepere, nu sunt rele; dar prost făcute, au aproape întotdeauna un efect ridicol.370
Nu pare nepotrivit în închiderea acestui capitol să privim fotografia americană a anilor șaptezeci prin ochii unui străin. Procedând astfel, obținem o perspectivă diferită și una care este probabil foarte aproape de adevăr. Vogel, din Berlin, după una dintre călătoriile sale în această țară, și-a exprimat părerile unora dintre prietenii săi britanici.
[359]
Aceste comentarii au fost publicate în London Photographie News cu o opinie suplimentară din partea britanicilor, ceea ce îl face de două ori valoros.
„Vogel”, scrie News, „așează fotografia Lumii Noi [în] știință, artă și comerț alături de ceea ce îi este familiar în Lumea Veche, considerată în aceleași relații și le contrastează, în general, în avantajul Americii, dar nu întotdeauna. Rezultatul unei astfel de comparații este

exact ceea ce s-ar fi putut aștepta a priori. În întreprindere, activitate și inteligență tehnică generală, fotografia are prioritate în Lumea Nouă față de Vechea. În artă și rafinarea generală a rezultatului, dr. Vogel nu a găsit standardul atât de înalt ca în propria sa țară. În principal, poziția fotografiei și a fotografilor a găsit-o mult mai bună decât în Europa. În Germania, statutul de fotograf nu poartă cu el niciun prestigiu social, iar fotograful de succes este în general bucuros să scufunde orice referință la poziția sa. În Statele Unite, nicio astfel de descalificare nu este atașată practicii comerciale a artei. În Germania, nu este obișnuit să găsești un fotograf perfect stăpân în fiecare ramură a artei sale; în timp ce în State, universalitatea culturii nu era neobișnuită. Fotografia presupune, pe scurt, în State, mult mai multă activitate, inteligență, întreprindere și profit decât în Lumea Veche. America pare a fi paradisul fotografului cu adevărat capabil, cu suficientă pricepere și energie pentru a-și câștiga premiile.” 371

[360]

o

CAPITOLUL optsprezece

O

O Eră Nouă

anul 1876 este unul memorabil în istoria Americii. Pe lângă faptul că este cea de a o sută de ani de la nașterea unei națiuni, a fost marcată de multe evenimente remarcabile. Custer și comanda sa au fost distruși la bătălia de la Micul Big Horn, în cea mai spectaculoasă tragedie militară din istoria națiunii; Rutherford B. Hayes și Samuel J. Tilden s-au implicat în cea mai strâns contestată dintre toate campaniile prezidențiale, al cărei rezultat nu a fost cunoscut timp de multe săptămâni după alegeri; Bret Harte ținea celebra sa prelegere despre „Argonauții”; pilotul și biciul erau încă folosite pentru furt; copiile statuarei lui Rogers erau considerate ornamentele corecte pentru salon; iar protecțiile pentru piept și plămâni au fost foarte recomandate și au fost promovate cu intensitate pentru a fi folosite pe vreme de iarnă.

Cu siguranță, în lumina rece a istoriei, nu toate aceste evenimente sunt la fel de importante, ci pentru indivizii în cauză la momentul respectiv, acestea reprezentau o preocupare vitală.

Dar anul 1876 este marcat de evenimente care sunt mai relevante pentru scopul prezent decât oricare dintre acestea. Acesta marchează începutul lumii economice și sociale moderne, pentru că în acest an și în cei doi sau trei ani imediat următori au fost inventate astfel de dispozitive precum telefonul, lumina electrică, mașina care vorbește și automobilul pe benzină, toate care au avut o influenţă profundă asupra familiei şi individului. Nu numai că anul acesta marchează linia de demarcație între o viață nouă și cea veche în America socială și industrială, dar o linie similară de demarcație poate fi trasată în artele picturii, sculpturii și ilustrației.372

Tranziția în niciunul dintre aceste cazuri nu este bruscă și nici nu are loc exact în cursul anului 1876. Foarte probabil motivul pentru care se face împărțirea la această dată este că a fost centenarul [361]

an, fapt care a fost subliniat și celebrat de binecunoscuta Expoziție Centenar.*

Centenarul, prima dintre marile expoziții internaționale desfășurate în această țară, a oferit prin colecțiile sale și expune o comparație a lucrărilor artiștilor din diferite țări, ci din diferite perioade și,

prin urmare, a servit la accentuarea faptului că se produceau schimbări. în arte și în știință și industrie.
În arta mai umilă a fotografiei putem aproape, dacă nu chiar, să citām schimbări paralele. Prin eforturile Asociației Naționale de Fotografie, 20.000 de dolari au fost strânși prin abonament popular în rândul profesiei în scopul ridicării unei clădiri potrivite pentru expunerea unei expoziții fotografice extinse.373
Expoziția de fotografie a avut un caracter internațional; reprezentanți din Rusia, Germania, Franța, Austria și Anglia, în afară de americani, au avut expoziții extinse ale lucrării lor. Unul este izbit, însă, de lista foarte lungă de expozanți din propria noastră țară; aproape o secție sau un stat, dar aveau muncă de la un profesionist sau un amator care să-l reprezinte. Marea majoritate a printurilor afișate au fost cele realizate din negative la colodion și au variat ca dimensiune de la cardul mic până la portrete mamut în mărime naturală. A existat, de asemenea, o expoziție extinsă de dagherotipuri prezentate prin contrast. Exemplare de metode foto-mecanice, tocmai în curs de perfecţionare, au fost expuse şi au atras multă atenţie. Transparențe mari ale frumuseților pitorești ale Occidentului, unele chiar de 28" x 36", au fost privite cu uimire de mulți dintre cei zece milioane de vizitatori ai Centenarului, nu doar în Sala Fotografică, ci și în alte clădiri ale Expoziției.
Lista premiilor americane acordate de judecătorii Centennial ai expoziției include: LG Bigelow din Detroit; Sarony și Kurtz din New York; Rocher din Chicago; Ryder din Cleveland; Gutekunst din Philadelphia; Brady din Washington, al cărui nume reapare în firmamentul fotografic după eclipsa de la încheierea războiului; Charles Bierstadt din Cascada Niagara, ale cărui vederi fotografice asupra Niagara și alte caracteristici pitorești s-au adunat în întreaga lume
* Expoziția Centennial de la Philadelphia a fost deschisă oficial pe 10 mai 1876, prin interpretarea Marșului Centenar al lui Wagner. Celebrul muzician german a compus marșul special pentru această ocazie.
t Acestea au fost realizate de \VH Jackson, din Denver.

Intrarea principală a Philadelphia Centennial, 1876 (fotografie de George Barkcr. Niagara Falls, NY)
l-a făcut aproape la fel de proeminent ca și fratele său, Albert Bierstadt, celebrul pictor; și, în sfârșit, CE Watkins, ale cărui vederi despre Yosemite încă au adus faimă autorului lor.374
Ecranele mari și variate de la Centennial marchează realizările de mare viteză ale fotografului american cu plăci umede. Negativul de colodion atinsese apogeul. Aveau loc evenimente care, în decurs de patru sau cinci ani, au făcut-o să dispară, deoarece placa umedă a înlocuit la rândul său dagherotipul. Nu este lipsit de semnificație faptul că, în principalul jurnal fotografic american, primul raport al expoziției Centennial este urmat de o [363]
O parte din expoziție, Sala Fotografilor, Ccntennial din Philadelphia. (Fotografie realizată de Centennial Photographie Company.)
scurt articol despre „Procesul Gelatino-Bromur”. Nu că editorul sau cititorii săi și-au dat seama de semnificația ei la acea vreme, dar pentru cineva care se uită înapoi din punctul de vedere de aproape șaizeci de ani, este deosebit de izbitor. Articolul nu a fost primul care a fost publicat despre acest proces, nici măcar în această țară. A fost însă relatarea unuia dintre primii fotografi amatori care a

încercat procesul înaintea unui grup de prieteni interesați, după ce a citit rapoarte despre succesul său în Anglia.
Trebuie subliniat că utilizarea gelatinei în procesele fotografice nu a fost deloc nouă. Încă din 1847 fusese folosit ca unul dintre vehiculele pentru a ține sarea sensibilă de argint pe placa de sticlă; a fost folosit ca conservant într-una dintre numeroasele încercări de a pregăti plăci uscate cu colodion; dar folosirea lui care a dus la revoluția în fotografie s-a datorat altor proprietăți decât cele prezentate mai sus. Adevărat, gelatina, în negativul modern, servește ca vehicul pentru ținerea materialului sensibil la lumină pe baza de sticlă sau film, dar joacă un rol mult mai important decât acesta singur. Dacă rolul său vehicular ar fi fost singurul său, nu ar fi înlocuit niciodată colodionul.
[364 J
Dr. RL Maddox, amatorul britanic, John Carbutt din Philadelphia, unul dintre ale cărui experimente de pionier au condus în cele din urmă la primul producător* de plăci uscate din America. placa uscată cu gelatină. (După o fotografie (cu amabilitatea Muzeului Național al SUA.) reprodusă în Werge, The Evolution of
Fotografie.)
Primul experiment cert cu noul proces a fost publicat de un amator britanic, dr. RL Maddox. Raportul a apărut în British Journal of Photography pentru 8 septembrie 1871. Maddox a descris prepararea unei soluții ușor acide de gelatină la care a fost adăugată o bromură solubilă. Soluția de gelatină a fost apoi dusă în camera întunecată și s-a adăugat nitrat de argint. După cum știe orice chimist amator, aceasta ar produce substanța sensibilă la lumină, bromură de argint. Dar bromura s-a format în prezența gelatinei ca „o emulsie fină de lapte”, pentru a folosi cuvintele lui Maddox. Emulsia a fost apoi acoperită direct pe plăci de sticlă curățate și lăsată să se întărească și să se usuce. „Plăcile [atunci] aveau un aspect subțire opalescent, iar depozitul de bromură părea să fie foarte uniform răspândit în substanța substratului.” Se va observa că în aceste prime plăci uscate cu gelatină metoda era fundamental diferită de cea folosită în placa umedă – materialul sensibil la lumină a fost făcut mai întâi și împrăștiat cu vehiculul, prin care a fost suspendat uniform, [365] pe farfurie. În placa de colodion, materialul sensibil la lumină s-a format pe placa însăși și apoi numai pe suprafața peliculei sau, dar ușor sub aceasta.
Plăcile astfel pregătite de Maddox erau extrem de lente, mai lente chiar decât plăcile de colodion și, din acest motiv, nu și-ar fi găsit niciodată o utilizare largă. Deoarece metoda de preparare era diferită, alții au început să lucreze, din nou în special amatori englezi, care în decurs de șapte sau opt ani au îmbunătățit-o astfel încât a condus în cele din urmă la producția pe scară largă de farfurii uscate în Anglia. Cercetările moderne au arătat că au existat mai multe cauze pentru încetineala plăcilor Maddox. În primul rând, emulsia s-a format în prezența unui acid și s-a produs și într-un exces de sare de argint; adică Maddox a folosit mai mult azotat de argint decât era necesar pentru a reacționa complet cu bromura solubilă prezentă. Ambele condiții au avut tendința de a face emulsia finală mai lentă. Prin spălarea emulsiei concepute de Maddox, acidul și excesul de sare de argint au putut fi îndepărtate și sensibilitatea sa la lumină a putut fi crescută material. S-a constatat curând, de asemenea, că „coacerea” emulsiei a produs o creștere extraordinară a sensibilității emulsiei. Maturarea modernă poate lua mai multe forme, dar procedura inițială a

constat în menținerea emulsiei la întuneric la o temperatură oarecum ridicată pentru perioade de timp de până la o săptămână. Cercetările moderne au explicat parțial cauza acestui fenomen ca fiind prezența unor urme foarte mici de compuși ai sulfului în gelatină, compușii cu sulf reacționând lent cu bromura de argint pentru a forma substanțe care accelerează enorm sensibilitatea la lumină a emulsiei finale.* Variația sensibilității poate fi produsă și prin prepararea emulsiei în prezența unor concentrații variate de gelatină, această variație producând o diferență în dimensiunea medie a granulelor de bromură de argint (sau iodobromură de argint). Funcția gelatinei este de fapt de patru ori: servește ca vehiculul; furnizează un sensibilizant (compușii sulfului); controlează dimensiunea granulelor, ceea ce nu numai că face posibilă obținerea unei viteze mult mai mari decât era capabilă să producă placa umedă, dar face și posibilă producerea unui

* Maturarea poate produce o creștere de o sută de ori sau chiar mai mult a emulsiei „coapte" în comparație cu emulsia „necoaptă".

Prima imprimare reprodusă dintr-o placă uscată de gelatină care a apărut în Philadelphia Photographer, noiembrie 1880: Dixville Notch, New Hampshire. (Fotografie de Edward L. Wilson în vara anului 1880; „expunere, 45 de secunde.")

mare varietate de viteze cunoscute; iar în ultimul loc, protejează boabele neexpuse de compus de argint de acțiunea de-veloperului și astfel crește foarte mult contrastele în comparație cu cele ale plăcilor de colodion umede.

Discuția de mai sus, deși oarecum mai tehnică în detaliu decât este cea mai mare parte a istoriei prezente, a fost inclusă pentru a arăta cât mai clar posibil diferența reală dintre procesele de colodion și cele de gelatină. Desigur, faptul remarcabil că unul a fost folosit umed, iar celălalt uscat nu trebuie pierdut din vedere.

Până în 1878, un număr de firme engleze produceau astfel de plăci uscate comerciale. J. „\V. Swan, Liverpool Dry Plate Company și binecunoscuta firmă Wratten și Wainright s-au numărat printre aceștia. Dar chiar și printre fotografi profesioniști englezi a existat un scepticism considerabil cu privire la calitățile plăcilor uscate, căci, în timp ce primul uscat comercial plăcile au fost disponibile încă din 1873, abia în 1879 și 1880 au fost folosite în număr mare, iar în afara Angliei au fost adoptate și mai lent.3™ În Germania, de exemplu, îl găsim pe Dr. Vogel scriind prietenul său Wilson din Philadelphia la data de 28 noiembrie 1878, după cum urmează: „The

Broadway de la Herald Building, „a doua parte a lunii noiembrie 1882 la ora 10"—[din un negativ realizat pe placa uscată specială a lui Eastman. Faptul că traficul și pietonii sunt în mod clar în mișcare a făcut ca această fotografie, făcută la începutul erei plăcilor uscate, să fie considerată neobișnuită. Se va observa că semnele clădirii sunt inversate. Acest lucru se datorează faptului că o imprimare Artotype a fost realizată din negativ, iar în graba de a-l pregăti pentru publicare, decuparea obișnuită de pe negativ, în pregătirea plăcii de imprimare, a fost neglijată. (Din Anthony's Photographie Bulletin, ianuarie 1883.)

Plăcile cu emulsie de gelatină ale lui Bennett și Kennett sunt extrem de sensibile și depășesc plăcile umede în ceea ce privește rapiditatea. În prezent, fotografi nu sunt în favoarea acestui proces, deoarece prepararea plăcilor de emulsie de gelatină este un lucru foarte incomod." Sentimente similare pot fi citite în corespondentul francez.377

Dacă plăcile uscate au întârziat să fie adoptate în țara invenției lor și în Franța și Germania, acestea au fost încă mai lente în a fi utilizate în această țară. În 1878, jurnalele fotografice au publicat articole ocazionale referitoare la noul proces, care erau în cea mai mare parte reeditări ale articolelor apărute în revistele tehnice britanice. Până în 1879, numărul acestor articole era în creștere și este destul de evident că mulți amatori americani experimentau cu farfurii uscate, dar numai profesioniști excepționali erau dispuși să le încerce. Societatea Fotografică din Philadelphia, compusă în mare parte din amatori, la a patra excursie anuală în vara lui 1879, raportează „un semn remarcabil al vremurilor... emul-[368]
O altă ilustrare a posibilităților plăcii uscate cu gelatină. Scenă din piesa Russian Honeymoon filmată la miezul nopții de BJ Falk din New York, primăvara anului 1883. Realizată pe farfuria uscată specială a lui Eastman. A necesitat o expunere de șase secunde cu treizeci de lumini arc. (Din buletinul fotografic al lui Anthony.)
Plăcile de ionizare au fost folosite de întregul grup, expunerile au fost date [variand] de la 30 de secunde la 15 minute în funcție de subiect.” Au fost expuse două sute douăsprezece farfurii din șapte soiuri diferite. Acești amatori și-au considerat eforturile ca fiind reușite, dar cea mai mare dificultate a lor părea să fie dezvoltarea negativelor.378
Unul dintre puținii profesioniști care au încercat plăci uscate în acest an (1879) a fost veteranul Hesler, din Chicago, care și-a început cariera fotografică de mare succes cu dagherotipul în anii 40 - disponibilitatea sa de a face experimente poate explica în parte din cauza sa. succese de lungă durată. Rezultatele lui Hesler nu au fost foarte satisfăcătoare, deoarece el a raportat unui grup de profesioniști din Chicago că „expunerea pentru plăcile uscate a fost de 15 secunde — plăci umede, 5 secunde. Am expus șase plăci uscate de 5 x 8, care m-au costat 2,00 USD. Fiecare farfurie a venit. pete — aproape toate prezintă linii asemănătoare crepului în direcția în care a fost scursă emulsia din farfurie. з™ Asemenea rezultate ar fi descurajat complet majoritatea indivizilor, dar Hesler și-a continuat eforturile și a fost unul dintre primii profesioniști care a abandonat negativul umed și baia de argint în favoarea plăcii uscate.
[369]
AMBALAT PENTRU CĂLĂTORII.
Popularitatea tot mai mare a fotografiei pe placă uscată și avantajele pe care le oferă pentru lucrul în aer liber atunci când este practicată fără ținuta grea, voluminoasă și supărătoare a plăcii umede, a condus la cererea pentru un aparat special care să fie ușor și portabil, dar simplu și rigid. , și la un preț care să nu sperie toți cumpărătorii intenționați. Pentru a satisface această cerere, Tourograful a fost inventat și ne rămâne să primim prima voce dizidentă. Domeniul său de utilitate este destinat lucrărilor de peisaj, în care cu siguranță nu are rival. Nu necesită acoperirea capului cu cârpa de focalizare etc.; de fapt, este la fel de ușor și convenabil operat pe cât s-ar putea dori. Referindu-ne la tăieturi, se va vedea cu ușurință cât de compact este și cât de simplu este modul de funcționare.
Tourograful Blair (de la o gravură în lemn din Buletinul fotografic al lui Anthony, 1880).
Recunoașterea oficială a plăcii uscate de către profesie a venit abia în 1880, când Asociația Fotografilor din America, reunită la Chicago, a numit un comitet care să investigheze problema plăcilor uscate. Comitetul a cerut ca producătorii de plăci uscate să trimită

comitetului mostre din produsele lor pentru examinare și testare. Aceasta a fost în august 1880; între această perioadă și ianuarie a anului următor trei producători s-au conformat cererii, deși alte firme făceau plăci uscate în acel moment. Firmele care au trimis plăci au fost John Carbutt din Philadelphia, DH Cross din Indianola, Iowa și Cramer și Norden din St. Louis.380 Carbutt era în acest moment președintele Asociației. El se mutase din Chicago în Philadelphia în 1871 și se afla acolo [370 J
angajat în promovarea proceselor foto-mecanice. El a fost printre primii care au fabricat plăci uscate comerciale în această țară, celebrele sale plăci Keystone apărând pentru prima dată în 1879. El a fost precedat în acest efort, din câte pot constata cu siguranță, doar de Albert Levy din New York, care a început fabricarea. de plăci uscate de gelatină în 1878.381
Cross și Cramer și Norden și-au început producția comercială de plăci uscate, după cum arată înregistrările, în 1880. Alte firme le-au pus pe piață și în acest an. În mai, E. și HT Anthony au anunțat spre vânzare un produs despre care se spune că ar fi de fabricație proprie, placa Défiance. George Eastman a început, de asemenea, producția comercială de farfurii uscate de gelatină în septembrie 1880, deși le făcuse încă din 1879 pentru uzul mai multor prieteni ai săi.382
Comitetul numit de Asociația Fotografilor și-a făcut raportul în ianuarie 1881. Erau trei membri ai comitetului și fiecare lucra și raporta independent. Ei au afirmat că plăcile uscate necesită expuneri de 1/6 până la l/12 față de plăcile umede (media fiind de 1/8). Unii membri au întâmpinat dificultăți în utilizarea dezvoltatorilor recomandați pentru plăcile uscate, acestea fiind fie oxalat feros, fie o soluție simplă de acid pirogalic. Deși soluțiile alcaline cunoscute utilizate acum au fost sugerate la începutul istoriei plăcilor uscate, soluțiile de oxalat feros sau acid pirogalic simplu au fost primele folosite. Comparațiile dintre cele două tipuri de farfurii s-au făcut prin expunerea mai întâi a unei farfurii umede și apoi a unei farfurii uscate, același subiect și aceleași condiții de lumină și cameră fiind folosite pentru ambele. Un membru a raportat că a făcut un negativ 8 xl 0 al unui copil pe o farfurie udă în douăzeci de secunde și că acest lucru „a fost puțin prea puțin timp”. O placă uscată a fost apoi expusă timp de două secunde, iar aceasta a fost cronometrată complet. Un alt membru al comitetului afirmă: „În portrete, nu pot vedea nicio diferență de calitate, indiferent dacă sunt făcute cu placa uscată sau umedă”. Un al doilea spune: „Trebuie să recunoaștem cu toții că o farfurie sensibilă gata făcută în sine este un real progres, dar cuplând acest lucru cu avantajul unui câștig atât de mare de sensibilitate pe care îl oferă plăcile uscate cu gelatină, cred cu fermitate că, dacă nu se poate găsi ceva mai bun, se găsește că aceste plăci iau locul vechiului proces de colodion umed”.
[371 J
AMERELE DE DETECTIV SCOVILE.
Camere detective, așa cum sunt enumerate într-un catalog din 1886 (cu amabilitatea Eastman Kodak Company).
Principala obiecție ridicată împotriva acestor plăci uscate a fost însă costul lor. Trebuie amintit că fotograful de farfurii umede și-a făcut propriile farfurii cu o cheltuială foarte moderată pentru materiale. De multe ori baza de sticlă a fost curățată, acoperită și folosită din nou și din nou. Cu plăci uscate, fiecare operator trebuie să cumpere, în mod necesar, placa finită care ar putea fi folosită o singură dată. S-a estimat că un operator care folosește doar o duzină de farfurii pe zi

de diferite dimensiuni ar trebui să cheltuiască două mii de dolari pe an numai pentru farfuriile sale. După cum era de așteptat, această cheltuială suplimentară a întârziat adoptarea generală a plăcii uscate. Chiar și cu costul ridicat, câteva firme mai mari – Rockwood din New York, Ryder din Cleveland, Rocher din Chicago, de exemplu – le foloseau exclusiv până în 1881. Până la sfârșitul toamnei anului 1881, consumul de plăci uscate și instalații pentru fabricare a crescut într-o asemenea măsură încât s-a anunțat o reducere considerabilă a prețului. Farfurii de un sfert au fost apoi promovate pentru şaizeci şi cinci de cenţi o duzină, iar opt pe zece farfurii pentru trei dolari şi şaizeci de cenţi pe duzină. Odată cu stabilirea acestor prețuri, adoptarea plăcii uscate a fost considerabil accelerată, dar chiar și atunci mulți operatori încă foloseau farfurii umede.383 Până în 1883, de exemplu, găsim un corespondent care scrie în Buletinul lui Anthony: „It [the gelatin farfurie uscată] va avea totuși ziua lui și, ca și 13, 14 și
[372]
15 puzzle, nebunia floarea-soarelui și alte farfurii care au venit și au plecat, vor fi înlocuite de altceva pentru distracția lor. Este cel mai bun lucru care ar fi putut fi conceput pentru amatori.” 384
Adoptarea lentă a plăcii uscate, însă, poate fi urmărită și din alte cauze decât costul. Sensibilitatea foarte mare a plăcii uscate în comparație cu cea a plăcii umede a fost în sine una dintre aceste cauze. S-a plâns în mod continuu aburirea; această defecțiune, de către autoritățile competente, a fost cauzată de mici scurgeri în camera și suporturile plăcilor, lumină difuză în camera întunecată și utilizarea luminii portocalii, mai degrabă decât roșii, în camera întunecată; toate acestea nu afectaseră placa umedă mai lentă. În plus, dificultățile de fabricație – denivelări în
O cameră detectiv (de la Harpefs Monthly
Revista, ian., 1889; prin amabilitatea Harper's Magazine).
acoperire, pete de praf, variații mari de sensibilitate și uniformitate de dimensiuni – au fost întâlnite în primii ani de producție, astfel încât abia după 1883 operatorii au început să considere placa uscată ca fiind ferm stabilită.385
Cei care au adoptat pentru prima dată farfurii uscate și au avut vreun succes au fost tare în laudele lor și s-au minunat de noile posibilități și actualități revelate lor. Pe lângă faptul că și-au exprimat recunoștința că noile negative i-au eliberat de necesitatea de a pregăti farfurii, ei și-au luat la revedere fierbinte de la tetieră, cu excepția copiilor mici. Era o nouă eră atât pentru operator, cât și pentru a lui
patron.
Profesioniștii și-au exprimat în mod deschis surprinderea față de rezultatele care sunt acum [373]
locuri comune. O fotografie făcută din spatele unui tren care se mișcă cu patruzeci de mile pe oră a fost expusă de Joshua Smith din Chicago la întâlnirea din 1881 a Asociației Fotografilor și a fost considerată una dintre cele șapte minuni ale lumii; o fotografie care arăta trei mingi de tenis în aer a fost privită cu egal respect, la fel ca toate fotografiile instantanee care arătau mișcarea oprită. George W. Rockwood, operatorul din New York, povestește cu mândrie cum a angajat un remorcher, a folosit șaisprezece operatori și asistenți și a făcut 160 de expuneri din remorcherul în mișcare a obiectelor în mișcare din Golful New York în legătură cu deschiderea Podului Brooklyn în 1883. El a asigurat 100 de negative bune din cele 160 de încercări ale sale și citează această înregistrare ca exemplu a ceea ce s-ar putea face cu

plăcile uscate – o înregistrare care ar fi fost imposibilă cu negativele cu colodion.386

Rapiditatea mult mai mare a plăcii uscate de gelatină, de necesitate, a adus cu sine obturatorul. La sfârșitul anilor șaptezeci, o oarecare creștere a vitezei negativului plăcii umede a fost asigurată prin variația formulei în realizarea filmului sensibil și, deși se poate constata că expunerile au fost reduse cu 1/4 până la 1/3 din cea pentru tip mai vechi de plăci umede, astfel de plăci nu au fost utilizate pe scară largă. Această creștere a sensibilității a dus la forme timpurii ale unui obturator brut. Într-una dintre acestea, descrisă în Buletinul lui Anthony pentru 1879, obturatorul a fost deschis de un bec de aer și un tub într-un mod obișnuit în multe camere de astăzi. Dar obturatorul era o afacere uriașă, cu balamale în fața lentilei, care se deschidea și se închidea ca o trapă. Introducerea plăcii de gelatină a adus numeroase descrieri, în jurnalele fotografice, a multor tipuri de obloane, dintre care unele sunt cele încă folosite în camerele mai ieftine din zilele noastre.387.

Dacă placa uscată a întârziat să fie adoptată de profesioniști, amatorul și-a recunoscut imediat beneficiile. După cum am văzut, pentru a fi un amator în zilele cu farfurii umede, era nevoie de pasiune pentru artă aproape de fanatism. Camera greoaie, camera întunecată și substanțele sale chimice trebuiau să-l însoțească pe amator oriunde mergea, cu excepția cazului în care era dispus să folosească plăcile uscate cu colodion foarte lente. Probabil, de asemenea, amatorul zilelor cu farfurii umede trebuia să dezvolte o piele groasă ca un rinocer, dacă se întâmpla să fie căsătorit, deoarece erau aproape sigur pete de argint pe lenjeria și covoarele gospodinei, nu să [374] menționați pe cei de pe mâinile entuziastului. Unul dintre subiectele preferate la întâlnirile cluburilor de amatori din această perioadă a fost metodele de îndepărtare a acestor pete!

Nu e de mirare că placa uscată cu gelatină, în ciuda defectelor sale timpurii, a fost salutată cu entuziasm de amator. S-a menționat utilizarea extinsă pe care amatorii din Philadelphia au făcut-o din farfuria de gelatină în vara anului 1879. Amatorii din alte orașe nu erau cu mult în urma celor din Philadelphia. De fapt, primii producători de farfurii uscate (Levy și Carbutt) și-au vândut produsele în mare parte amatorilor. La începutul anului 1879, Levy și-a urmărit plăcuțele cu o cameră mică concepută pentru comerțul amator. Aceasta a fost descrisă ca „o cameră mică unică pentru plăci uscate – iar el [Levy] oferă cameră și obiectiv pentru 12 USD pentru plăci de 4 x 5 inci. Pentru această sumă, sunt incluse o jumătate de duzină de plăci. instrucțiuni pentru a lucra la fel.” 388 În anul următor, TH Blair din Chicago a pus pe piață un aparat foto pentru „fotografi amatori, colegii și artiști” care a devenit binecunoscut. Acesta s-a vândut cu nouă plăci, 5" x 8", pentru 27,50 USD, sub numele popular de "touro-graph". Plăcile erau cuprinse într-o a doua cutie construită peste cutia camerei propriu-zisă și plasate în caneluri numerotate care le separau.Numerele similare de pe o bară de ghidare a unui recipient pentru mutarea plăcilor permiteau aducerea lor în poziție.Au fost returnate la transport. cutie prin intermediul unui atașament pentru mănuși. Chiar și asta sună complex și greoi astăzi, deși producătorii au avut grijă să afirme că „cântărește mai puțin de zece kilograme”. 380

Camerele Levy și Blair au adus o mulțime de altele, iar E. și HT Anthony și Scovill Manufacturing Company, printre cele mai mari case de fotografii americane, s-au grăbit să urmeze cu dispozitive similare,

odată ce cererea a devenit evidentă. Soții Anthony au oferit la începutul anului 1881 „Cameras for the Millions”, o ținută 5 x 8 cu lentilă stereografică, pentru 33,00 USD; au urmat câteva luni mai târziu cu o ținută 4 x 5 pentru 10,00 USD, care includea obiectivul și trepiedul. în același timp, ei au anunțat cu un respect foarte evident pentru amploarea afacerii, rezultând astfel că „o clasă mare și inteligentă de fotografi amatori și-a făcut apariția” și s-au pregătit pentru a-și îndeplini meseria.390.
Scovill, de asemenea, au recunoscut volumul tot mai mare de afaceri
[375]
și la începutul anului 1881 a comercializat o ținută de amatori foarte completă, care includea o cameră cu burduf pliabil. Scovill, de fapt, au fost probabil primii care au luat pe deplin cunoștință de posibilitățile comerțului amator. Acest lucru a fost în mare parte rezultatul previziunii și abilității unuia dintre angajații săi, WI Adams din New York. Adams a dedicat mult timp, gândire și experimentare dezvoltării echipamentelor de amatori, iar popularitatea camerei foto în rândul neprofesioniștilor sa datorat muncii sale. Abilitatea lui a fost recunoscută când, în 1889, sa înființat firma Scovill și Adams.391
Dar creșterea amatorilor la un număr mult mai mare decât se practicase în timpul zilelor cu plăci umede nu a făcut decât să anticipeze viitorul; pentru dezvoltarea reală a comerţului de amatori nu a venit decât după perfecţiunea suportului flexibil pentru emulsia de gelatină – ruloul de film.
Dar în anii 880, numărul amatorilor era mare. Cluburile de amatori existente au căpătat o nouă viață și s-au format multe altele noi. Clubul fotografic de amatori Pioneer din New York (un titlu oarecum întârziat, deoarece au existat multe cluburi de amatori anterioare în oraș) a fost organizat la începutul anului 1883; unul din Chicago a fost organizat puțin mai târziu, la fel ca și Boston Camera Club. Ultimul club, organizația din New York și Societatea Fotografică din Philadelphia au sponsorizat împreună expoziții anuale ale activității cluburilor lor, prima expoziție a avut loc la New York în 1887. Anul anterior, celebra Adunare Chautauqua de la Chautauqua Lake, New York, recunoscând interesul tot mai mare pentru fotografia de amatori, a anunțat o școală de fotografie și a angajat profesioniști ca instructori?92
Numărul articolelor care se ocupă de fotografie în jurnalele populare a crescut din nou, așa cum a fost la scurt timp după ce procesul de colodion a devenit cunoscut la sfârșitul anilor cincizeci și, bineînțeles, așa cum a fost atunci când a fost introdus dagherotipul. Un articol al lui FC Beach, intitulat „Fotografie modernă pentru amatori”, a apărut în Harper's Monthly Magazine pentru 1888.
Această recenzie de la Beach oferă o imagine foarte bună a fotografiei amatorilor din zilele chiar înainte de introducerea filmului transparent. Una dintre cele mai remarcabile trăsături ale articolului lui Beach indică faptul că amatorii erau îngrijorați, sau cel puțin s-au simțit vinovați, că își poartă instrumentele cu ei. Erau încă oarecum [376]
conștient de sine, pentru că camera nu era încă atât de obișnuită încât să fie inconspicuoasă. S-au făcut eforturi pentru a deghiza forma, iar în acest moment unul dintre cele mai populare instrumente era o cutie, numită „cameră detectiv”. „Aceste cele mai multe sunt făcute sub forma unei cutii de medicamente de medic, acoperite cu piele aspră sau ca să arate ca un ghiozdan de mână. Acestea țin o jumătate de duzină de plăci și sunt prevăzute cu dispozitive convenabile pentru setarea rapidă a

obturatorului, focalizarea, pentru schimbarea plăcilor și sunt prevăzute cu lentile și reflectoare miniaturale, numite găsitori, care permit operatorului să spună când trebuie luat obiectul. este în câmpul vizual. Deoarece aceste camere sunt destul de ușoare și portabile, au devenit foarte populare și numeroase. Ele nu atrag atenția și, din acest motiv, sunt deosebit de utile atunci când fotografiați pe străzi aglomerate sau când cineva este în călătorie.” De fapt, ele par hotărât vizibile pentru amatorul prezentului, deoarece erau de trei sau patru ori mai mari decât dimensiunea actuală a camerei noastre mici, dar, desigur, Mr. Beach înseamnă că nu erau la fel de vizibile ca predecesorii camerei detective.
Camerele în miniatură și-au făcut apariția în acest moment — cu totul diferite, totuși, de miniaturile noastre actuale. Ei au luat forma camerei cu buton, camera ceasului, camera cu pălărie, camera revolver și camera din sticlă de opera. Camera cu buton a fost considerată cea mai de succes și a fost descrisă în utilizare ca fiind „suspendată de gât, în spatele vestei, având lentila în miniatură proiectată printr-o butoniera a vestei și construită astfel încât să se potrivească cu ceilalți nasturi. placa sensibilă are formă circulară, ținută într-o carcasă rotundă subțire de metal ușor. După o expunere, placa este rotită cu ușurință înainte până când o nouă secțiune este adusă în spatele lentilei. Un cordon convenabil depinde în spatele vestei de mecanismul de eliberare al Pentru a face o fotografie, este necesar doar să mergeți până la câțiva metri de obiect, apoi să trageți rapid de sfoară; un sunet ușor sau un clic îl anunță pe operator că fotografia este făcută. Pot fi făcute șase negative pe o singură farfurie, dimensiunea fiecăruia fiind de aproximativ un centimetru pătrat și jumătate. Din acestea se realizează cu ușurință imagini mărite.” Aceste camere cu buton au fost fără îndoială satisfăcătoare chiar și pentru cel mai conștient amator, dar un prieten neinformat, care observă amatorul în acțiune, s-a mirat fără îndoială de comportamentul lui.383
[377 J
Introducerea plăcii uscate cu gelatină a adus cu sine un nou nume, cel al unui om care s-a dovedit în cele din urmă a fi o figură de comandă în istoria fotografică americană. George Eastman și Eastman Kodak Company sunt nume la fel de bine cunoscute de fotograful profesionist modern precum au fost Edward Anthony și E. și HT Anthony Company în primele patru decenii ale istoriei pe care o urmărim. Pentru întreaga lume, numele de Eastman este mult mai cunoscut. Acesta nu este locul pentru o biografie a lui Eastman și nici nu este necesar, deoarece există deja o biografie interesantă a acestui om.394 Trebuie, totuși, să urmărim eforturile sale timpurii ca fiind legate de domeniul fotografiei americane, dacă istoria prezentă este de a face orice pretenţie de completitudine.
Cariera lui George Eastman înainte de a intra în comerțul fotografic a fost neobișnuită. Economisise trei mii de dolari înainte de a împlini douăzeci și patru de ani și asta cu un salariu care nu depășea cu mult o sută de dolari pe lună! Ca funcționar de bancă cumpătat și atent în Rochester, New York, a strâns această sumă până în 1877. Majoritatea tinerilor din acea vreme ar fi fost mulțumiți de salariul său de 1400 de dolari și de contul său bancar, dar el căuta un viitor mai mare. Guvernul Statelor Unite în acest moment plănuia achiziționarea Golfului Samana din Santo Domingo ca bază navală. Dintr-un motiv oarecare, Santo Domingo i-a plăcut lui East-man; și, estimând cu atenție cheltuiala, a hotărât să meargă acolo și să stabilească dacă există posibilități de

a-și investi modestele economii. A discutat despre călătorie cu unul dintre bărbații de la banca în care era angajat. Acest bărbat, care probabil să fi fost fotograf asistent la sondajele Powell pe care le-am descris în capitolul cincisprezece, ia sugerat să ia o cameră și să facă o înregistrare picturală a călătoriei. Amintiți-vă că asta a fost în 1877 și că camera cu placă umedă și accesoriile sale voluminoase erau necesare. Eastman, în urma acestei sugestii, a cheltuit aproape o sută de dolari pentru echipament și a angajat un fotograf local, George H. Monroe, pentru a-i da lecții. În momentul în care a devenit interesat de fotografie, Eastman a declarat că în Rochester erau doar doi amatori în afară de el.
Călătoria la Santo Domingo nu a fost făcută, dar Eastman a început o carieră. Foarte probabil a devenit atât de fascinat de [378 J
nou hobby că călătoria a fost uitată, iar sugestia întâmplătoare a fotografului de sondaj Powell a inițiat o nouă industrie.
Un accident pe care l-a întâlnit Eastman la scurt timp după ce și-a început hobby-ul poate fi responsabil pentru interesul său pentru farfurii uscate. La prima călătorie departe de casă cu ținuta sa fotografică, sticla care conținea baia de argint (soluția de azotat de argint folosită pentru sensibilizarea plăcilor de colodion) s-a scurs și a pătat majoritatea hainelor din portbagajul în care erau toate ambalate. Imaginează-ți efectul acestei catastrofe asupra unui tânăr care s-a gândit întotdeauna cu atenție înainte de a cheltui bani și care a înregistrat la fel de atent fiecare cent pe care l-a cheltuit. A fost suficient pentru a-i face pe cei mai mulți începători să renunțe cu dezgust. În acest moment, a citit într-un jurnal fotografic englez de experimente în plăci uscate de gelatină - amintiți-vă din nou că era 1877 și jurnalele engleze conțineau multe articole despre noul proces. De asemenea, observați că hobby-ul lui Eastman a luat o stăpânire serioasă asupra lui – el citea jurnale dedicate artei și cele de interes în principal pentru profesioniști.
Au fost date formule pentru prepararea farfuriilor uscate cu gelatină, iar Eastman, amintindu-și dificultățile și dezastrele cu farfuriile umede, a început să pregătească altele uscate. După o serie de încercări, el a reușit să facă o emulsie care a dat rezultate corecte când este acoperită pe sticlă și uscată. De fapt, până în vara anului 1878, a fost complet eliberat de procesul de colodion și a folosit doar plăci de gelatină. Eforturile sale de succes par să fi urmat anunțul englezului Charles Bennett, care, la 29 martie 1878, a descris descoperirea procesului de coacere pe care l-am menționat anterior. Îl găsim pe Eastman, de exemplu, scriind unui amator coleg în acest moment:
„Nu vei avea nicio dificultate în a obține o mare rapiditate cu următoarele, cu condiția ca lumina ta să fie corectă. Desigur, vei vedea că este în esență Bennett și nu pretind nimic în afară de o ușoară schimbare a proporțiilor:
Gel [gelatina] 40 gr.
Bro Am [Bromura de amoniu] 231/£ gr.
Argint [nitrat de argint] 40 gr.
\Vater y.1 oz.
[379 J
„Ridicați temperatura soluției la 150 de grade Fahr. și se unește încet. Se agită între adăugiri de argint. Apoi se pune în baie și se păstrează la 100 de grade cinci zile. Apoi precip. cu 2 oz. alcool 95 la sută sau se spală în orice mod dorit. , într-un mod fiind la fel de bun ca altul dacă extrageți tot nitratul pe care îl puteți descoperi

prin testare și cu condiția ca apa de spălare să nu dilueze cele de mai sus la mai mult de 1 Vi oz emulsie finită Adăugați o/4 dr. alcool și 10 m. de 8 gr. soluție de alaun de crom, filtru și acoperire. Două zile în baie oferă o rapiditate aproximativă a plăcii umede. Unele păstrate 7 zile a fost de aproximativ cinci ori mai rapid." 305
Succesul lui Eastman cu farfurii uscate a devenit cunoscut printre fotografi locali și câțiva dintre aceștia i-au cerut să pregătească farfurii pentru ei. Printre acești operatori se număra și George Monroe, profesionistul pe care Eastman îl angajase pentru a-l instrui în fotografie. Monroe a început să folosească plăcile Eastman în vara anului 1879; în vara anului următor a făcut o excursie în Miile de Insule pentru a-și asigura priveliștile acelei regiuni pitorești. Monroe relatează: „Am avut o medie de aproximativ 95% din negativele bune, deși plăcuțele au fost aduse acasă pentru dezvoltare”.
În această călătorie, Monroe l-a întâlnit pe Edward Anthony și i-a spus despre plăcuțele Eastman. Soții Anthony, desigur, au fost interesați și s-a stabilit o corespondență între Eastman și vechea firmă de fotografie. Acest lucru a dus în cele din urmă la un contract între cei doi, Eastman fiind de acord să facă plăcile, iar Anthonys acceptând să fie singurii săi agenți și să-i ia producția. După cum sugerează acest incident, Eastman, ca urmare a experiențelor sale de amatori, a decis să se angajeze în afacerea de a face farfurii uscate. În 1879, de fapt, făcuse o călătorie în Anglia pentru a investiga fabricarea plăcilor uscate de către principalele firme engleze. În străinătate, a solicitat un brevet englez — un dispozitiv pentru acoperirea mecanică a emulsiei pe plăcile de sticlă, de când și-a dat seama devreme că unul dintre principalele defecte ale plăcilor uscate era denivelarea peliculei uscate de pe plăcile acoperite manual. Aceasta a fost urmată de o cerere pentru un brevet din Statele Unite ale Americii pentru același dispozitiv, care a fost acordat la 13 aprilie 188 0,38a
Mențiunea plăcilor Eastman apare pentru prima dată în jurnalele americane în noiembrie 1879, când se face o scurtă aluzie la utilizarea lor de către Mon-roe; dar în ianuarie 1880, un corespondent al [380]
Această fotografie ilustrează curiozitatea trezită la trecător în timpul zilelor cu farfurii umede
a amatorului. În vara anului 1865, JC Browne, un fotograf amator al Philadelphiei, făcea o serie de vederi de-a lungul „nobilului Hudson”. Într-o zi, în timp ce lucra, Browne a fost abordat de doi plimbători, care l-au întrebat ce face. Erau în uniformă, iar Browne i-a recunoscut drept generalii Burnside (stânga) și Anderson. I-a indus să stea pe veranda unei case din apropiere și a rezultat fotografia de mai sus.
Philadelphia Photographer scrie despre o vizită la Rochester pentru a vedea rezultatele muncii lui Monroe. El spune:
„Plăcile pe care le-am văzut, negative atât ale scenelor de vară, cât și ale scenelor de iarnă, au fost caracterizate de o mare delicatețe a detaliilor fie în lumini, fie în umbre. Am considerat acest lucru un test cel mai dificil.
„Lucrează procesul Bennett modificat, dar renunță cu modestie la orice credit al său, dând toată onoarea, oricare ar fi, domnului George Eastman, un amator de acolo, care a rezolvat totul în felul său și i-a dat-o lui. Domnule Monroe. - - -
„Puterea de a-l controla astfel este ceea ce a descoperit domnul Eastman, dacă l-am înțeles corect, și este ceea ce o va face în general practică”. 3e7
În tot acest timp, Eastman încă lucra ca funcţionar de bancă, confecţionarea farfuriilor uscate făcându-se în orele disponibile între

trei după-amiaza și ora micul dejun. A continuat până în septembrie 1881, în dubla sa profesie.
[381]
Până în septembrie 1880, totuși, el hotărâse să intre serios în afacere, și-a retras trei mii de dolari din economiile sale pentru a investi în afacerea sa, a închiriat „o cameră la etajul trei al unei clădiri de pe State Street și cu un angajat în mod corespunzător. s-a angajat în afacerea de a face farfurii uscate”. 398
Eastman și-a dat seama curând că afacerea de a face plăci uscate va fi sezonieră și, prin urmare, a fost destul de dispus să încheie un contract cu Anthonys, care au fost de acord să-și ia producția pe parcursul întregului an. Soții Anthony au anunțat plăcuțele Eastman în decembrie 1880, iar vânzarea către fotografi ai țării a început în acest moment.
În următoarele câteva luni, în revista Anthony au fost publicate mărturii ale multor fotografi proeminenți cu privire la meritele noilor plăci. Concurența, desigur, a fost asigurată de plăcile Keystone de la Carbutt și de Cramer și Norden, dar Eastman a avut avantajul că plăcile sale erau comercializate de cea mai importantă firmă de dealeri fotografici ai zilei. O serie de studiouri profesionale mai mari care adoptaseră placa uscată cu gelatină făceau singure farfuriile, la recomandarea comitetului desemnat de Asociația Fotografilor. Pentru a face față acestei competiții, Eastman a pregătit o emulsie uscată, care a fost dizolvată în apă și apoi acoperită pe plăci, dar meritele plăcilor pregătite au fost suficiente pentru a crea o astfel de cerere încât prețul plăcilor a fost redus semnificativ în toamna anului 1881. , iar emulsia uscată a fost întreruptă. Cererea a crescut atât de repede încât producătorii nu au putut să mențină oferta și îi găsim pe Anthony care își cere scuze față de comerț, dar afirmând că Eastman și-a mărit fabrica.
În acest prim sezon, Eastman și Anthonys s-au confruntat cu o mare dificultate cu plăcile uscate. Nici unul nu era familiarizat cu calitățile de păstrare ale materialelor sensibile. Soții Anthony au preluat producția lui Eastman în timpul lunilor de iarnă (1880-1881) și au stocat cele mai multe dintre ele. Pe măsură ce noul stoc a fost adăugat în primăvară, acesta a fost vândut și stocul depozitat nu a fost atins până în vară. Când acestea au fost expediate cumpărătorilor, au început să vină plângeri. Soții Anthony au predat plângerile lui Eastman. Eastman a depistat în curând dificultatea până la sursă și a înlocuit plăcile defecte, deși nu a fost responsabil din punct de vedere legal.[382]
ble. Acest act curtenitor și curajos a făcut mult pentru a inspira: încrederea operatorilor în produsele Eastman.3"
Creșterea popularității plăcilor uscate cu gelatină, fiabilitatea lui Eastman, așa cum a fost demonstrată în conduita sa cu Anthonys, și meritele produsului în sine au creat o cerere din ce în ce mai mare pentru farfurii uscate Eastman. Eastman, totuși, nu terminase cu mult mai mult decât afacerea din primul an, cu dificultatea ei serioasă, când a apărut un al doilea obstacol. Plăcile Eastman și-au pierdut sensibilitatea – chiar și cele proaspete au arătat doar cea mai mică urmă de imagine la expunere și dezvoltare. Ore lungi de experiment neliniștit nu au reușit să identifice problema. Fabrica a fost închisă și stocurile de plăci defecte au fost rechemate. După nopți nedormite și zile chinuitoare, Eastman nu a putut găsi necazul. A renunțat la căutare la începutul anului 1882 și a plecat în Anglia de unde a cumpărat formula și materialele pentru cele mai bune farfurii uscate

făcute acolo. Întors în această țară, și-a redeschis fabrica. Problema a fost în cele din urmă cauzată de gelatina folosită la fabricarea plăcilor uscate. Stocul folosit inițial nu conținea compusul purtător de sulf despre care cercetările mulți ani mai târziu au arătat că este necesar pentru a asigura sensibilitatea mult căutată.
Chiar și cu două calamități în primii doi ani ai afacerii sale, Eastman a reușit să arate un profit de aproape cincisprezece mii de dolari în fiecare an – așa că afacerea cu plăci uscate era foarte mult pe partea profitului. S-a hotărât o nouă fabrică, iar Eastman a reușit să scrie cu mândrie pe Anthonys la începutul anului 1883: „Construim o nouă fabrică, mai mare decât cea actuală și, în ultimul timp, am instalat un cazan secțional de cincizeci de cai putere, un cazan de douăzeci de cai putere. motor automat de cinci cai putere și un dinam Edison de 60 de lumini pentru iluminat cu incandescență. Când va fi finalizată, fabrica va acoperi 90 x 66 de picioare, patru etaje în înălțime și subsol, cu o centrală de 20 x 66 de picioare și vom putea furnizați lumii noile oferte speciale.” 400
După cum indică declarația lui Eastman, el a fost unul dintre primii utilizatori ai luminii electrice tocmai atunci, care a intrat rapid în favoare. Fotografii au fost și ei atrași de noua lumină. Kurtz, celebrul operator din New York, de exemplu, a realizat o specialitate în „portrete realizate cu lumină electrică” încă din toamna anului 1882401.
Noua era, cu lumina electrică și placa uscată, începe să capete aspectul celei moderne.

©
CAPITOLUL NOASprezece
©
Filmul flexibil
majoritatea bărbaților s-ar fi mulțumit cu succesele timpurii pe care le obținuse Eastman. Când ne oprim să ne gândim la dificultățile serioase pe care le-a întâmpinat în primii ani ai carierei sale fotografice – munca implicată în construirea de noi fabrici și detaliile organizării și direcției birourilor și fabricii – posibilitățile de a găsi timp pentru experimente care urmăresc să îmbunătățirile ulterioare în arta fotografiei par într-adevăr îndepărtate. Dar Eastman a găsit timp pentru astfel de încercări. Încă din 1881, la doar un an după ce producția comercială de plăci uscate a fost în derulare în „fabrica” sa, Eastman a început experimentele către un nou sistem de fotografie. Experimentele au fost făcute cu scopul de a procura un suport sau o bază flexibilă pentru emulsie de gelatină. Obiectul, care nu era deloc nou la Eastman, fusese încercat de multe ori anterior, dar fără succes. Suportul flexibil pentru emulsia fotografică a fost recunoscut devreme ca un avantaj distinct pentru fotograful de peisaj sau expediționar. Flexibilitatea ar permite materialului sensibil să fie înfășurat pe o bobină, oferind astfel o cantitate mult mai mare de material într-o formă mult mai compactă.Cei care au încercat să pregătească o peliculă flexibilă au recunoscut, de asemenea, necesitatea producerii unui dispozitiv pentru rulare, derulare. , și rerularea materialului flexibil.Acest dispozitiv, numit suport de rolă, fusese propus încă din 1854 de englezul Melhuish.402
Melhuish folosea hârtie preparată după metoda lui Talbot, dar procesul nu a fost niciodată utilizat pe scară largă. Încercările sporadice de a perfecționa un astfel de dispozitiv au fost făcute de mai multe ori în anii de intervenție, dar întotdeauna cu eșec sau succes indiferent. WH

Jackson, de exemplu, a avut o experiență deosebit de dezastruoasă cu un astfel de material și dispozitiv în 1877. Într-o călătorie grăbită în sud-vest, în vara acelui an, a luat cu el un șervețel flexibil care transporta o emulsie fotografică preparată în Anglia și care conținea [
384]
echivalentul a patru sute de negative. După expunere și dezvoltare, niciunul nu a produs cel mai vag semn al unei imagini! 403
Asemenea eșecuri în cei douăzeci și cinci de ani după ce Melhuish și-a propus pentru prima dată suportul de role au servit pentru a indica atât necesitatea unui astfel de sistem de fotografie, cât și dificultățile implicate în producerea acestuia. Eastman a lucrat cu intermitență la această problemă din 1881 până în 1884, când a anunțat primul sistem de succes de fotografie de film – nu fotografia de film de astăzi, ci cel puțin un sistem de fotografie de film care a funcționat.
Filmul pentru noul sistem de fotografie a fost acoperit de un brevet eliberat lui George Eastman. Procesul a constat în utilizarea unei hârtie fotografică de calitate bună acoperită cu un strat subțire de gelatină solubilă în apă. Peste acest strat de gelatină a fost întinsă emulsia fotografică, a cărei gelatină fusese făcută insolubilă în apă prin adăugarea de alaun. Filmul a fost realizat în douăsprezece și douăzeci și patru de lungimi de expunere și montat pe o bobină. Bobina, la rândul său, a fost plasată într-un suport special conceput și patentat de Eastman și unul dintre asociații săi, William H. Walker. Suportul rolei a fost precursorul dispozitivului folosit în prezentele camere cu film prin faptul că a furnizat o bobină pentru a prelua filmul pe măsură ce acesta a fost desfășurat, o metodă de asigurare a tensiunii astfel încât filmul să stea plat în spatele obiectivului și un indicator. arătând poziția corectă a filmului pentru fiecare expunere.
Un astfel de suport pentru role era un dispozitiv auxiliar, nu o parte integrantă a camerei ca în instrumentele moderne și a fost construit pentru a merge pe camerele utilizate atunci în locul suportului plăcii. Din acest motiv, suporturile au fost construite în dimensiuni mari. De departe, cel mai mare număr a fost făcut pentru dimensiunea 5 x 7, 6Y2 x 8Y2 sau 8 x 10.
Suportul de role a fost încărcat în camera întunecată și atașat la cameră. După ce au fost făcute expuneri, filmul a fost îndepărtat și tăiat în negative individuale în camera întunecată și dezvoltat și fixat în mod obișnuit.
Procesul următor a fost mai complex. Hârtia care poartă imaginea dezvoltată și fixată a fost presată cu fața în jos pe o placă de sticlă care fusese în prealabil acoperită cu o soluție, al cărei obiect era să faciliteze îndepărtarea ulterioară a peliculei de gelatină.
[385 J
George Eastman. (Din o fotografie de JH Kent din Rochester, realizată pe „Eastman's Special Dry Plate”; fotografia a apărut inițial în Anlhony's Photographie Bulletin, martie 1883.)
După ce a fost presat ferm pe placa de sticlă, s-a aplicat apă fierbinte pe spatele de hârtie a filmului, care s-a topit și a dizolvat stratul de gelatină solubilă. Hârtia ar putea fi apoi îndepărtată cu ușurință, lăsând filmul de gelatină insolubil care conține imaginea pe sticlă. O foaie subțire de gelatină proaspătă a fost apoi umezită și presată pe filmul care poartă imaginea, care a fost lăsat să se usuce. După uscare, filmul armat ar putea fi îndepărtat cu ușurință de pe

placa de sticlă și plasat în cadrul de imprimare, iar imprimările pe hârtie ar putea fi realizate în mod obișnuit.*
Deși acest proces sună obositor și dificil pentru amatorul modern, trebuie amintit că amatorul din 1884 nu a fost
îndepărtat mult timp din placa umedă zile de multe și complicate procese și aparate greoaie. Noua metodă a oferit un câștig distinct în portabilitatea aparatelor; creșterea foarte mare a numărului de amatori din această țară după 1885 trebuie atribuită filmului de hârtie și suportului de role de la Eastman. Eastman a conceput, de asemenea, un alt tip de film flexibil care nu s-a dovedit la fel de satisfăcător precum „filmul strip-ping”, așa cum i se spunea. Acest al doilea tip a constat dintr-o emulsie acoperită pe hârtie fără stratul intermediar de gelatină solubilă. Folia de hârtie a fost dezvoltată și fixată în mod obișnuit și a fost făcută transparentă cu ulei de vaselină. Imprimările au fost apoi realizate direct din negativele de hârtie. Astfel de folii de hârtie nu au fost utilizate pe scară largă, deoarece ele arătau granulația hârtiei pe imprimarea finită. După cum se poate observa cu ușurință, a doua dintre aceste metode a fost în esență a
* Stratul de gelatină de întărire a fost necesar deoarece filmul purtător de imagine era prea fragil în sine. Imprimările nu au fost făcute din filmul de pe placa de sticlă, deoarece imaginea imprimată ar fi inversată.

revenirea la metoda pe care Talbot o propusese cu patruzeci şi cinci de ani mai devreme.404
Presa, atât populară, cât și profesională, a recunoscut rapid posibilitățile inerente noii metode de fotografiere. The London Times din 11 august 1885, a oferit filmului Eastman și suportului de role o recenzie îndelungată în coloanele sale și a remarcat că metoda „promite să efectueze o revoluție în fotografia în aer liber”. Recenzia The Times a urmat anunțul că Eastman a primit o medalie de aur la Expoziția Internațională a Inventorilor desfășurată la Londra.405
Eastman, totuși, încă nu era mulțumit. Studio profesional
Suportul pentru role Eastman-Walker din 1886.
Suportul de role în funcțiune. (Ambele ilustrații sunt oferite de Eastman Kodak Company.)

O imprimare realizată dintr-un negativ cu hârtie Eastman. Subiectul este însuși domnul Eastman, care a dat (28 februarie 1884) și a semnat adnotarea negativului. Semnătura poate fi vizibilă slab pe reverele hainei și pardesiului. (Cu amabilitatea companiei Eastman Kodak.)
operatorii nu erau interesați de filmul de hârtie, desigur, iar numărul fotografilor de peisaj era relativ limitat. Numărul amatorilor, deși a crescut, tot nu a creat o cerere mare pentru noul film. Această indiferență s-a datorat probabil dimensiunii mari a negativelor și a suporturilor de role, precum și complexității procesului de dezvoltare. Eastman a declarat câțiva ani mai târziu: „Când am început cu schema noastră de fotografie de film, ne așteptam ca toți cei care foloseau plăci de sticlă să ia filme, dar am constatat că numărul
a fost relativ mic și că pentru a face o afacere mare ar trebui să ajungem la publicul larg.” 406
Ca urmare a unei gândiri și experimente atente, în 1888 a fost anunțată o cameră care a produs în câțiva ani revoluția prezisă de London Times în 1885. Camera a fost brevetată la 4 septembrie 1888, deși fusese introdusă pe piață. în iulie 1888. După cum este descris în brevet, noua invenție a fost o îmbunătățire a camerei detective pe care am

menționat-o deja. Diferența esențială, și una foarte reală, a fost faptul că această cameră „detective” era o cameră de film, suportul rolei
fiind parte integrantă a camerei. Capătul din spate, atașat de un cadru, a scăpat din carcasă în modul familiar utilizatorului amator al camerei cu casete mici din prezent.
Camera era mică, 6% lungime și 3% adâncime și lățime, cântărea douăzeci și două de uncii și făcea o imagine de 2/2 inci în diametru. Încărcată cu o bobină de film de lungime suficientă pentru o sută de expuneri, camera s-a vândut cu douăzeci și cinci de dolari. A fost [388 J
Edward Anthony. (Fotografie de Fredricks,
New York, aproximativ 18fi0; cu amabilitatea doamnei Fannie
Anthony Morriss, Washingtonville, NY)
reîncărcat (în întuneric) de către dealer pentru zece dolari; rola expusă a fost dezvoltată de dealer sau trimisă la Rochester pentru a fi procesată. Se poate spune în treacăt că introducerea acestei camere a marcat începutul unei noi afaceri extinse, cea a aparatului de finisare foto.407
Dacă noua cameră a marcat o plecare în fotografia americană, numele său a devenit la fel de distinctiv. Eastman a inventat intenționat un cuvânt nou pentru noul său produs, Kodak. El a creat acest cuvânt ca o marcă de identitate pentru aparatul foto și produsele sale fotografice și a ajuns la el
începând cu K, care i se părea a fi un „tip de scrisoare puternică, incisivă”. Încercând diferite combinații de alte litere cu K, s-a obținut în cele din urmă cuvântul scurt, ușor de pronunțat, ușor de scris și remarcabil de distinctiv.408
Imediat după inventarea noii camere și a numelui acesteia, Eastman a început o campanie publicitară națională, descriind noul său instrument și ușurința sa de operare în reviste populare și binecunoscute. A ajuns astfel la publicul larg și a fost creată de fapt o nouă clasă de patroni. Evoluția lui Kodak a fost însă departe de a fi completă.
Se poate observa că deceniul 1879-1889 a fost unul plin de evenimente în lumea fotografică americană. Procese noi și instrumente noi îl înlocuiau pe vechiul — un nou sistem l-a înlocuit pe unul vechi și mii de oameni care nu „făcuseră niciodată o fotografie” au devenit entuziasmați de un nou hobby. Deceniul a văzut și introducerea hârtiei bromură, care a înlocuit vechiul favorit, hârtie de albumen, și l-a eliberat pe fotograf de sarcina pregătirii hârtiei de tipar.Hârtia de albumen, deși cumpărată deja acoperită cu albumen și sare, a trebuit să fie sensibilizată de fotograf, prin [389 J
plutind-o cu fața în jos într-o baie de nitrat de argint, înainte ca amprentele să poată fi făcute. Odată cu introducerea hârtiei bromură, operatorul își putea cumpăra hârtia gata de utilizare și de diferite grade de sensibilitate.
O hârtie bromură a fost introdusă pe piața engleză încă din 1880 de către firma Morgan și Kidd. Hârtia bromură, trebuie spus pentru cei neîncepători, rezultă din prepararea unei emulsii gelatinoase sensibile oarecum similare cu cea folosită în placa uscată cu gelatină. Emulsia este considerabil mai lentă decât cea folosită în negativ dar, după ce este acoperită pe hârtie și uscată, își păstrează sensibilitatea. Prin producție controlată, este posibil să se producă după bunul plac o varietate de viteze și contraste și, în consecință, fotograful, amator sau profesionist, are în prezent o gamă considerabilă de material.
Chiar și la momentul introducerii sale, hârtia bromură a depășit hârtia albumenă atât în ceea ce privește comoditatea, cât și viteza. Această

din urmă calitate a avut o importanță deosebită în realizarea extinderilor. Odată cu introducerea hârtiei bromură procesul de mărire a devenit mult mai ușor, iar multe dintre fotografiile mari ale bunicului sau bunicii care împodobesc pereții salonului datează din această perioadă.
Hârtiile cu bromură nu au fost utilizate pe scară largă în această țară decât după 1886, compania Eastman fiind prima care le-a produs în orice cantitate, deși TC Roche de la E. și HT Anthony and Company au fost probabil primele care au elaborat procesul de fabricare a acestora. Experiența companiei Eastman în producerea foliilor de hârtie, precum și mașinile și abilitățile dezvoltate în acoperirea plăcilor și a foliilor au fost în mare parte responsabile pentru succesul său.
Data la care s-au introdus hârtiile cu bromură este determinată foarte categoric de raportul anual de progres dat la convenția Asociației Fotografilor din 1886: „În cursul anului s-a înregistrat un progres marcant în producția de hârtie gelatinoasă-bromură pentru tipar. Se știa de câțiva ani că o astfel de hârtie poate fi pregătită la scară largă.A fost patentată de TC Roche și folosită destul de mult, în special în ilustrarea revistelor fotografice, atât aici, cât și în Europa, precum și pentru multe ilustrații de cărți. nu a devenit niciodată foarte populară până când compania Eastman nu a început pregătirea și a folosit mașini americane pentru a acoperi [390] hârtie cu emulsie. De când s-au întreprins fabricarea hârtiei cu gelatină-bromură pentru pozitive, utilizarea sa s-a extins și multe rezultate frumoase sunt acum obținute prin intermediul acesteia.” 408
Dar, la fel ca placa umedă cu colodion, hârtia albumen a murit de o moarte persistentă. Mulți operatori mici au continuat. să-l folosească până în anii nouăzeci; abia după 1895 a fost practic abandonat de profesionistul american.
Introducerea hârtiei bromură de către Eastman a marcat izbucnirea unor dificultăți serioase între Eastman și E. și HT Anthony Company. Soții Anthony, așa cum sa relatat deja, au fost primii care au comercializat plăcile uscate Eastman și au continuat să facă acest lucru timp de câțiva ani. Între cele două firme au apărut în cele din urmă necazuri și, după 1885, au fost în orice condiții decât amicale.
În cele din urmă, dificultățile lor (1887) au intrat în litigiu; Eastman a intentat mai întâi un proces împotriva lui Anthony pentru încălcarea anumitor brevete care acoperă utilizarea mașinilor utilizate pentru acoperirea hârtiei bromură, iar soții Anthony au intentat, la rândul lor, un proces împotriva lui Eastman pentru încălcarea brevetului eliberat către Roche care se ocupă cu formula utilizată la fabricarea emulsiei pentru hârtia bromură. Ambele procese au fost soluționate în afara instanței, dar au lăsat relații tensionate între vechea casă fotografică înființată și casa în ascensiune și progresivă a Kodak.410 Sângele rău generat a jucat, fără îndoială, un rol într-o încurcătură juridică mult mai serioasă care a rezultat dintr-un brevet eliberat . lui Hannibal Goodwin.
La 2 mai 1887, Hannibal Goodwin din Newark, New Jersey, a depus o cerere la Oficiul de Brevete din SUA pentru o „pellicula fotografică și un proces de producere a acesteia". Webster definește o peliculă ca „o piele subțire sau o peliculă"; prin urmare, cererea de brevet a lui Goodwin se referea la o metodă de producere a unui film fotografic. „Obiectul acestei invenții", se arată în brevetul lui Goodwin, „este în primul rând acela de a oferi o peliculă sensibilă transparentă mai bine adaptată pentru scopuri fotografice, în special în legătură cu camerele cu role".

Un film transparent și flexibil a fost mult timp privit de profesie ca un deziderat extrem de valoros. Filmele de succes ale lui Eastman folosite la momentul în care Goodwin și-a depus cererea au fost construite pe o bază de hârtie opacă, necesitând fie [391]
Alți membri ai firmei E. și HT Anthony and Company în anii optzeci: stânga sus, colonelul Vincent M. Wilcox; dreapta sus, Henry T. Anthony (fotografie de Bronner, Richfield Springs, NY); dreapta jos, FA Anthony (fotografie de Fredricks, NY): stânga jos, RA Anthony (fotografie de Entrekin, Philadelphia). (Toate fotografiile sunt făcute prin amabilitatea doamnei Fannie Anthony Morriss, o nepoată a lui Edward și a lui HT Anthony.)
procesul complex de stripare sau ungerea inacceptabilă (pentru a face hârtia transparentă) pentru a asigura imprimarea finită.
Mulți experimentatori au încercat, cu un succes limitat, să atingă scopul dorit al unui film transparent. S-au încercat să se producă astfel de filme de colodion, de colodion și gelatină, de colodion și cauciuc sau gume, de celuloid și de hârtie. Probabil că persoana care s-a apropiat cel mai mult de o soluție a problemei a fost David al Franței la începutul anilor 880, dar filmul lui David era departe de a fi satisfăcător.411 Într-un jurnal fotografic american chiar și până în 1888, un scriitor care nu cunoștea lucrarea lui Goodwin aplicația remarcă, ca urmare a multitudinii de astfel de eforturi și a lipsei lor uniforme de succes, „Consider urmărirea unui film transparent, deci, o amăgire”. 4i2
Depunerea brevetului lui Goodwin, care s-a dovedit în cele din urmă a fi brevetul de bază al industriei filmului, a fost, prin urmare, o piatră de hotar importantă în istoria fotografică. Goodwin a propus să-și facă pelicula, sau filmul, curgând o soluție de nitroceluloză pe o suprafață netedă, cum ar fi sticla. Soluția de nitroceluloză a fost obținută prin dizolvarea ei „în nitrobenzol sau în alți solvenți nehidroși și nehigroscopici, . . . și diluată în alcool sau alt diluant hidratat și higroscopic”. * Acestea sunt cuvintele esențiale din brevetul așa cum a fost eliberat, deși în brevetul final se găsesc aproximativ treizeci și cinci sute de cuvinte explicative și descriptive.Cuvintele scrise cu italice mai sus au devenit cheia litigiului important în care brevetul a figurat în cele din urmă/13
Trebuie subliniat că dificultatea pe care o implică prepararea unui astfel de film a fost prepararea unei soluții de nitroceluloză care să fie suficient de fluidă pentru a se răspândi ușor atunci când este turnată pe un suport neted și suficient de groasă pentru a rămâne la locul ei după ce a fost netezită. în plus, solvenții utilizați trebuiau să aibă o volatilitate suficientă pentru a se evapora (adică să se usuce) după împrăștiere, lăsând o peliculă limpede, transparentă.Dacă evaporarea a avut loc prea rapid, în peliculă se lăsau bule; dacă este prea lent, pelicula deveni lipicioasă.Uscarea prea lentă a cauzat și pierderea de timp, un factor important, mai ales atunci când mașinile scumpe erau legate în procesul de uscare.
Principiul enunțat de Goodwin a fost folosirea nitrobenzolului, sau alt solvent de nitroceluloză, care s-a evaporat lent, dar a dat
• Cursivele sunt ale mele. (RT)
[393]
o soluție groasă și să o diluați cu un non-solvent (de nitroceluloză), ale cărui proprietăți generale au fost o volatilitate ridicată și o capacitate de a subțire soluția la orice consistență dorită. Non-solventul a dat soluției de nitroceluloză o fluiditate astfel încât să poată fi răspândită ușor și să se evapore rapid, lăsând o soluție mai

groasă care a rămas în locul ei. Când solventul rămas s-a evaporat, s-a obţinut filmul dorit de nitroceluloză pură.
Întrucât brevetul este unul atât de important în istoria fotografiei, cineva este curios să știe ceva despre inventatorul, Hannibal Goodwin. Goodwin s-a născut în Tompkins County, New York, la 30 aprilie 1822. A absolvit Union College, Schenectady, New York, în 1848, iar mai târziu a primit pregătire profesională într-un seminar teologic. După absolvirea seminarului, a deținut mai multe rectorate în Biserica Episcopală Protestantă din New Jersey. Starea sănătății sale a provocat o mutare în Vestul Îndepărtat în 1860, dar până în 1867 se îmbunătățise suficient pentru a deveni rector al Casei de Rugăciune din Newark, New Jersey. El a deținut această sarcină timp de douăzeci de ani, pensionându-se când a atins limita de vârstă de șaizeci și cinci de ani stabilită de biserica sa. În prima parte a rectoratului său la Casa de Rugăciune, el și-a asigurat un felinar stereopticon pe care l-a folosit pentru a ține prelegeri tinerilor parohiei sale. Incapabil să găsească materialul ilustrativ pe care și-l dorea pentru aceste prelegeri, a fost condus într-un studiu de fotografie în speranța că va putea realiza propriile ilustrații. În cursul noului hobby, de care devenise foarte interesat, a început câteva experimente în speranța de a găsi un înlocuitor pentru baza de sticlă a negativelor fotografice. Timp de zece ani înainte de pensionare, a studiat și a experimentat în această direcție. Eforturile sale au dus la depunerea brevetului în anul în care sa pensionat. Nu este un om bun, Goodwin a trăit toată viața cu salariul slab al unui duhovnic. A fost rănit într-un accident de mașină în vara anului 1900, iar din acest accident nu și-a revenit niciodată. A murit la Newark la 31 decembrie 1900.414
Brevetul pentru care Goodwin a solicitat a avut o istorie lungă și oarecum ocolită. Abia la 13 septembrie 1898, [394]
Kodak original. (Din ilustrații din Scientific American, 15 septembrie 1888; cu amabilitatea Scientific American.}
brevetul, modificat considerabil în formă de la depunerea sa inițială, a fost în cele din urmă eliberat către Goodwin. Subliniat pe scurt, istoria brevetului este următoarea: Între data depunerii sale și 12 septembrie 1889, a fost revizuit de șapte ori. Majoritatea revizuirilor au fost făcute la sugestia Oficiului de Brevete. La data menționată ultima dată a fost declarată o interferență între revendicarea Goodwin pentru un brevet și revendicările similare pentru brevete făcute de George Eastman și de Henry M. Reichenbach.
Eastman și-a retras cererea, dar Reichenbach, care era un chimist angajat de Eastman, și-a revizuit suficient cererea pentru a obține un brevet, care a fost eliberat la 10 decembrie 1889. Brevetul Reichenbach a acoperit, de asemenea, o metodă de realizare a unui film transparent, flexibil de nitroceluloză, dar spre deosebire de aplicația Goodwin, a furnizat foarte specific natura exactă a materialelor necesare pentru producerea filmului și proporțiile acestora. A precizat utilizarea unei cantități mari de camfor despre care Goodwin a declarat că nu este necesară și, în plus, nu a făcut nicio pretenție cu privire la o metodă generală de fabricare a filmului de nitroceluloză. Urmând formula Reichenbach, Eastman a început fabricarea unei pelicule transparente de succes comercial, care a fost pusă la dispoziția publicului pentru prima dată pe 27 august 1889. Până în anul următor, Eastman a putut afirma: „Filmele au primit atât de bine încât un A apărut o cerere enormă pe care nu am reușit să o furnizăm pe deplin cu facilitățile noastre actuale. Construim lucrări mai mari în acest scop și construim lucrări similare pentru compania engleză de lângă Londra.” 415

Deși brevetul Reichenbach a fost eliberat, brevetul Goodwin a fost încă amânat, s-au făcut modificări ulterioare, a fost declarată o a doua ingerință la 18 ianuarie 1892 și, în cele din urmă, revendicările au fost respinse de examinatorul Oficiului de Brevete desemnat cazului. Specificațiile de înlocuire pentru brevet au fost depuse la 18 septembrie 1895, ceea ce a fost în termen de o zi din perioada de doi ani permisă de legea brevetelor în urma respingerii. Noua formă a brevetului Goodwin a fost din nou respinsă de examinatorul Oficiului de Brevete la 18 iunie 1897. Goodwin, prin avocații săi, a depus apoi un recurs la examinatorii-șefi, în număr de trei, care au analizat cazul și argumentul lui Goodwin. , iar la 8 iulie 1898, a anulat decizia de [396]
examinatorul*, degajând astfel calea pentru eliberarea brevetului lui Goodwin la 13 septembrie 1898.

Examinatorii-șefi, în anularea hotărârilor anterioare, au atras atenția asupra unor puncte care sunt demne de reținut, întrucât au avut o influență importantă asupra litigiului rezultat în urma eliberării brevetului: (1) Materialul adăugat de către numeroasele modificări și completări în timp ce cererea a fost deținută în Oficiul de Brevete se aflau încă în specificațiile originale ale Goodwin, fiind în mare parte amplificări ale formulării originale. (2) Până în anul 1888 sau '89 nu a existat pe piaţă nici un substitut satisfăcător al sticlei. Mărturia lui Eastman, obținută în legătură cu prima procedură de ingerință, a fost un factor important aici, deoarece el afirmase că nici el, nici Reichenbach nu obținuseră un film satisfăcător până la sfârșitul anului 1888. (3) Brevete anterioare, dintre care existau un număr în domenii oarecum conexe, nu le-au oferit experților în domeniu suficiente informații pentru a le permite să producă un film satisfăcător înainte de depunerea cererii Goodwin. (4) Goodwin a depus declarații pe propria răspundere în care se menționau că, odată cu indicațiile lui Goodwin, s-a produs de fapt un film satisfăcător în scopuri fotografice. Cunoscutul chimist, Edward Weston, a mărturisit astfel Oficiului de Brevete. Din aceste motive, examinatorii-șefi i-au dat dreptate lui Goodwin și au afirmat că „acest reclamant, din câte dezvăluie dosarul care ne este prezentat, este primul inventator al peliculei de film fotografic de succes". 416 Oficiul de brevete a recunoscut, de asemenea, că pretențiile lui Goodwin erau extrem de vaste și că acordarea brevetului ar aduce, fără îndoială, un litigiu important.

Compania Eastman Kodak din 1889 producea și vindea filme flexibile, probabil sub brevetul Reichenbach. Cererea pentru aceste filme a crescut continuu și a fost crescută și mai mult prin introducerea funcției de încărcare la lumină naturală în 1895.f Această metodă de a înfășura filmul pe bobină, astfel încât să fie protejat de lumina zilei la introducerea și scoaterea sa din bobină. aparat de fotografiat, deși invenția lui Samuel W.

• De fapt, au fost implicați cinci examinatori diferiți. Toți cei cinci au respins pretențiile lui Goodwin.

t Numărul de expuneri în ruloul de film Kodak a fost redus de la 100 la 12 și în cele din urmă, după introducerea cartuşului de încărcare la lumina zilei, la șase.

[397 J

O fotografie realizată de primul tip de Kodak — o parte din fabrica Eastman din 1888. (Cu amabilitatea Eastman Kodak Company.)

Fabrica Eastman din 1888. (Cu amabilitatea Eastman Kodak Company.)

Turner din Boston, fusese imediat achiziționat de Eastman.41' Filmul de decapare a hârtiei, desigur, a dispărut complet până în acest moment

și, de fapt, nu a fost realizat după 1891. Că filmul de decapare nu a ajuns niciodată la producție în volum mare este dovedit de faptul că domnul Eastman a mărturisit în cazul Goodwin că valoarea acestui film produs în anul său principal (1889) se ridica la doar douăzeci de mii de dolari.
Blair Camera Company din Boston producea, de asemenea, un film similar celui descris de Goodwin încă din 1891. John Carbutt din Philadelphia făcuse, de asemenea, experimente ample și, deși nu reușise să producă un film flexibil, introdusese o bază de nitroceluloză pe care o folosea. în loc de sticlă. Carbutt a folosit plăci subțiri de nitroceluloză care au fost acoperite cu emulsie și utilizate într-un suport pentru plăci în același mod ca plăcile de sticlă. Având avantajul ușurinței și necasibilității, au obținut un succes foarte mare, mai ales în străinătate. Carbutt le-a produs mai întâi în toamna anului 1888, dar nu prin metoda descrisă de Goodwin, metoda lui Car-butt fiind de a le bărbieri sau tăia dintr-un bloc de nitroceluloză format sub presiune.* 418
În cei unsprezece ani care au trecut între depunerea Goodwin-ului
• Filmul Carbutt avea o grosime de 0,01 inci; filmul Eastman despre cel al filmului Carbutt.

brevetul și problema sa finală, filmul flexibil de nitroceluloză devenise un articol de importanță comercială considerabilă. Întârzierea îndelungată a Oficiului de brevete este dificil de explicat, dar s-a datorat în parte faptului că Goodwin era un om cu mijloace limitate și nefamiliarizat cu procedura Oficiului de brevete. Din dosarul Oficiului de Brevete reiese că ar fi putut împiedica eliberarea brevetului către Reichenbach dacă ar fi prezentat anumite declarații pe propria răspundere la timp; după primul
Reverendul Hannibal Goodwin, inventatorul original al filmului flexibil din celuloid. (Cu amabilitatea Newark Sunday Call.)
respingerea de către Oficiul de brevete, perioada de grație (doi ani) aproape a trecut înainte ca Goodwin să facă o mișcare.410 Este clar, totuși, că Goodwin a făcut un număr
de călătorii la Washington, a angajat mai multe seturi de avocați, a fost obligat să plătească o serie de taxe către Oficiul de Brevete (pentru depunerea inițială și modificări — taxele obișnuite), toate acestea trebuie să fi fost extrem de împovărătoare pentru un om cu mijloace limitate. Un biograf al lui Goodwin a sugerat că Eastman Kodak Company a fost responsabilă pentru întârziere. Dacă biograful Goodwin are mai multe informații pe care le dețin, el ar putea să-și susțină afirmația; dar astfel de informații nu apar în dosarul extins al celebrului caz al Goodwin Film and Camera Company (deținătorii finali ai brevetului Goodwin) vs. Eastman Kodak Company. Dacă ar fi existat vreo dovadă autentică care să stabilească acuzația, aceasta ar fi fost cu siguranță adusă în discuție în acest proces, deoarece nu a existat nimic altceva în legătură cu cazul care nu a fost prezentat. (Înregistrarea tipărită a cazului ocupă peste cincizeci și cinci sute de pagini de material tipărit.) Sunt de părere că întârzierea îndelungată în obținerea brevetului a fost rezultatul lipsei de fonduri a lui Goodwin, a necunoașterii sale cu privire la legea brevetelor, şi a erorilor din Oficiul de Brevete.420
La primirea brevetului, domnul Goodwin a fost la început asediat [399 J
cu multe oferte, pentru că termenii foarte generali în care a fost afirmat și-au făcut bine cunoscută valoarea. O preocupare ia oferit o

jumătate de milion de dolari pentru brevet și drepturile acestuia, dar tranzacția nu a fost finalizată. În cele din urmă, la începutul anului 1900, după ce a primit zece mii de dolari de la un prieten, Goodwin a decis să se angajeze el însuși în producția de film. A fost organizată o companie, Goodwin Film and Camera Company, și a fost construită o mică fabrică la Newark. Fabrica era aproape completă când domnul Goodwin a suferit accidentul deja menționat și a murit înainte ca producția să înceapă efectiv.421
După moartea lui Goodwin, nu au mai fost făcuți pași în producția de film sub brevetul său până în iulie 1901, când, ca urmare a negocierilor cu E. și HT Anthony, 51% din acțiunile Goodwin Film and Camera Company au fost achiziționat de către Anthonys prin eforturile lui FA Anthony (un nepot al lui Edward Anthony), RA Anthony (un fiu al lui Edward Anthony) și WI Lincoln Adams, membru al firmei Adams și Scovill. În 1902, a fost înființată firma Anthony și Scovill, căreia i-a fost semnat același interes pentru Goodwin Film and Camera Company. Interesul rămas în compania Goodwin era deținut de doamna Goodwin și de prietenii care finanțaseră afacerea inițială de producție a Goodwin. FA Anthony a devenit președintele Goodwin Film and Camera Company când Anthonys a obținut controlul și s-a decis să se continue producția de film sub brevetul Goodwin. Uzina de la Newark a fost abandonată ca fiind prea mică pentru amploarea operațiunilor dorite, iar o fabrică la Binghamton, New York, a fost construită în acest scop. Până în decembrie 1902, filmul era în producție comercială. Probabil că a fost produs de Goodwin Film and Camera Company și comercializat de Anthony and Scovill Company, dar relațiile dintre cele două companii erau de așa natură încât erau practic identice.
În același timp, când producția comercială a filmului a fost începută de Goodwin Film and Camera Company, a fost intentată o acțiune pentru încălcare a dreptului companiei Eastman Kodak pentru fabricarea de filme de către această companie.”122.
[400 J
Procesul, ca și brevetul în sine, a avut o istorie lungă și extinsă, soluționarea finală fiind făcută în martie 1914. Reclamantul (compania Goodwin) a susținut încălcarea dreptului pe motiv că Eastman Kodak Company, aproape imediat după producerea filmului a fost început în 1889, se îndepărtase de formula specifică a lui Reichenbach și folosea ceea ce, de fapt, era declarația foarte largă a brevetului Goodwin. Ambele părți au apelat la experți în chimie care, în mărturie de sute de pagini, au căutat să confunde și să inducă în eroare partea adversă. Justiția care a dat prima opinie în caz a remarcat: „Martorii experți au depus mărturii discrepante cu privire la toate chestiunile esențiale”. Cea mai importantă dovadă în caz a fost cea furnizată de domnul Eastman și asociații săi și de istoria brevetului Goodwin în Oficiul de Brevete, care a fost introdus de ambele părți.
Cazul a ajuns la o ședință finală în fața judecătorului John R. Hazel de la Tribunalul Districtual al Statelor Unite, care la 14 august l 91 3, a considerat valabil și a încălcat brevetul Goodwin. Judecătorul Hazel a afirmat în opinia sa că, „în afara formulei specifice a brevetului său, pârâtul a folosit echivalentul metodei specificate de Goodwin în brevetul său și a obținut același rezultat”. El a mai spus că Goodwin a fost, în opinia sa, „un inventator pionier”. Compania Eastman a primit ordin să facă o contabilitate și decontare a profiturilor sale din vânzarea filmului încălcat.
Pârâtul a formulat imediat apel la Curtea de Apel din Circuitul Statelor Unite. Opinia, dată la 10 martie 1914, a Curții de Apel,

formată din judecătorii americani Lacombe, Coxe și Ward, și scrisă de judecătorul Coxe, este un document remarcabil de interesant. După ce a atras atenția asupra faptului că a trecut mai mult de un sfert de secol între depunerea cererii Goodwin și acordarea decretului judecătorului Hazel de susținere a brevetului, judecătorul Coxe a declarat fără îndoială că opinia judecătorului Hazel a fost susținută . După ce a analizat pe scurt probele, el a declarat: „Nu putem rezista concluziei că cererea lui Goodwin, așa cum a fost depusă în 1887, a dezvăluit pentru prima dată trăsăturile fundamentale și esențiale ale unui film rulabil de succes. . . . ". La 27 martie 1914, domnul Eastman sa stabilit cu proprietarii de atunci ai

Brevet Goodwin, Compania Ansco * și moștenitorii Goodwin, pentru cinci milioane de dolari în numerar.

Se stabilește astfel că Hannibal Goodwin a fost inventatorul primului film fotografic transparent flexibil - o opinie în care trei examinatori șefi ai Oficiului de Brevete al Statelor Unite și patru judecători din Statele Unite, șapte minți imparțiale și instruite din punct de vedere judiciar, au fost toți de acord. fără o voce disidentă, după o analiză atentă a voluminoasă înregistrare. În timpul procesului a fost ridicată ideea că compania Eastman a îmbunătățit procesul, iar avocații Eastman au susținut că o industrie mare și importantă s-a dezvoltat în cei douăzeci și șase de ani care au trecut de la depunerea brevetului Goodwin. „Această industrie", spune rezumatul lor, „este înscrisă într-un brevet a cărui cerere a fost respinsă în mod uniform de către cei cinci examinatori diferiți, care au avut-o succesiv în frunte pe parcursul a unsprezece ani de funcționare în Oficiul de Brevete." La care argumentul judecătorul Coxe a răspuns caustic: "Cu adevărat o stare extraordinară și deplorabilă a lucrurilor! Dar cine a fost de vină pentru aceasta - Goodwin sau cei cinci examinatori care l-au lipsit în mod necorespunzător de drepturile sale în acești unsprezece ani? Nu putem vedea ce ar fi putut face pentru a pune în aplicare drepturile sale în această perioadă sau cum se poate învinui pentru inacțiunea sa". Judecătorul Coxe a mai spus: „Nu contează că procesul pârâtului produce rezultate mai bune decât cel al brevetului. Presupunând că acest lucru este adevărat, nu îi conferă pârâtului dreptul de a utiliza descoperirea lui Goodwin deoarece a introdus îmbunătățiri. . . . Fără îndoială că au fost progrese, dar, așa cum am avut ocazia să subliniem mai înainte, nu se poate folosi o invenție brevetată pentru că a îmbunătățit-o." 423

Acest caz a fost discutat pe larg, și pe bună dreptate, pentru că este cea mai importantă controversă juridică din toată istoria fotografiei. De altfel, am indicat în timpul discuției sale dezvoltarea extraordinară a fotografiei de amatori în timpul perioadei – o dezvoltare care datează de la inventarea filmului de nitroceluloză de către Goodwin în 1887 și introducerea Kodak în 1888 de către George Eastman. Goodwin are dreptul la locul său în istoria filmului. Aceasta nu este o încercare de a discredita poziția importantă pe care George Eastman o ocupă în fotografia americană.

• Compania Ansco i-a succedat lui Anthony și Scovili în 1907.

raphy, dar este doar o încercare de a-i da lui Goodwin cuvenitul. Faptul că numele Kodak și produsele sale sunt cunoscute în fiecare casă din lumea civilizată este un indiciu al locului lui Eastman în istorie.

******

Nu trebuie să credem că nu au existat evoluții importante în fotografia americană din 1914. Într-adevăr, au fost foarte multe, dar o atenție specială este acordată la două: descoperirea sensibilizării la sulf în 1925 de către Sheppard și colaboratorii săi din laboratoarele Eastman Kodak, care permite o creștere suplimentară a sensibilității la lumină și producția de volum de emulsii fotografice sensibilizate la lumina galbenă, verde, roșie și infraroșie.423a Emulsiile fotografice, așa cum sunt preparate în mod obișnuit, nu sunt sensibile la aceste culori. (cum au aflat mulți amatori), toate aceste raze producând imagini negre în imprimarea finită. Prin introducerea de coloranți adecvați în timpul fabricării, emulsia fotografică poate fi sensibilizată la oricare sau la toate aceste culori. Pionierii descoperirii sensibilizării culorii au fost dr. Hermann Vogel, genialul ambasador fotografic din Germania, și americanul, Frederic E. Ives, un lucrător timpuriu în domeniul procesului de semitonuri. Vogel a descoperit că sensibilizarea era posibilă în 1873, iar Ives și-a făcut munca de pionier în perioada 1879-1885.424

Cu toate acestea, abia din 1928 a fost întreprinsă producția pe scară largă a acestor așa-numite materiale pancromatice. Filmul pan-cromatic a fost un avantaj pentru amatorul serios, fotograful profesionist și producătorul de cinema.

Se poate realiza ce vastă industrie a devenit fotografia americană, când se afirmă că în 1935 aproximativ 500 de tone de argint au fost consumate doar în această țară în scop fotografic. Valoarea combinată a tuturor materialelor și instrumentelor fotografice vândute în această țară a fost de aproximativ șaptezeci și cinci de milioane de dolari. Foarte probabil, deși nu sunt disponibile date exacte, fotografi amatori și profesioniști au folosit cel puțin jumătate din această producție; restul a fost consumat de industria cinematografică și spitale (pentru lucrări cu raze X). Din nou, deși nu sunt disponibile date exacte, se pare că-
capabil că există în prezent cel puțin cincisprezece milioane de fotografi amatori care sunt de fapt angajați în hobby-ul lor în această țară.*

Comparați această stare de lucruri cu placa de argint șlefuită manual, cutia de trabucuri și lentila ochelarilor și pumnii amatori din 1839.

* The New York Times (16 mai 1937, secțiunea 4, p. 9) a estimat că, chiar și în timpul recentei depresii, existau un milion și jumătate de milion de camere deținute de populația metropolitană a New York-ului de șapte milioane și că un milion trei săptămânal erau făcute o sută de mii de fotografii.

©

CAPITOLUL DOUĂZECE

©

Zoopraxiscoape și inovații mai puțin cuprinzătoare, la aproximativ treizeci și doi de ani după invenția lui Coleman Sellers, kinematoscopul, a folosit pentru prima dată fotografia în reproducerea mișcării, Ead-weard Muybridge a expus la Expoziția Mondială din 1893 un instrument în același scop, pe care l-a numit de către exuberant. titlu, zoopraxiscopul. Zoopraxiscopul, dacă nu mai bun ca nomenclatură decât cinematoscopul, a fost un pas distinct în evoluția filmului modern. Numele lui Muybridge, binecunoscut ca fotograf cu mult înainte de botezul zoopraxiscopului, este deci unul important în istoria fotografică americană.425

Muybridge s-a născut în Anglia în 1830 ca Edward James Mug-geridge, dar și-a arătat devreme individualitatea schimbându-și numele în Eadweard Muybridge și emigrând în această țară. Istoria sa timpurie în această țară este obscură, deoarece numele său nu apare în jurnalele fotografice americane până în 1868, când apar comentarii cu privire la părerile sale despre Yosemite, care au fost făcute în 18 6 7.428 Acestea și vizionările ulterioare despre Yosemite i-au adus lui Muybridge o reputație națională și internațională. reputatie. Fotografiile lui Muybridge cu Yosemite au fost caracterizate de efecte de nor care au fost cu adevărat superbe pentru ziua lor. Au fost obținute, desigur, prin utilizarea a două negative, unul conținând priveliștea și celălalt norii. Muybridge a expus aceste imagini ca printuri mari, de 22 de inci pătrați, atât în țară, cât și în străinătate. Au fost foarte admirați la Berlin, Londra și Viena în 1873 și în anii imediat următori. La Viena au fost expuse la Expoziția Internațională de Fotografie și au primit o medalie pentru excelența lor. Muybridge a făcut și fotografii ale războiului indian Modoc din California în 1873 și, în plus, câteva vederi timpurii ale Alaska. Acestea, împreună cu priveliștile Yosemite, au asigurat pentru Muybridge la începutul anilor șaptezeci reputația, așa cum se spunea în Anthony's Photographie Bulletin, de a fi „unul dintre cei mai buni artiști ai noștri”. 427

În 1872, fostul guvernator Leland Stanford al Californiei, proprietarul unui grajd mare, a pariat unui prieten, Frederick MacCrellish, douăzeci și cinci de mii de dolari pe care caii de cursă în mișcare rapidă, la un moment dat în timpul mersului, au luat toate cele patru picioare de la pământ deodată. Observația a fost insuficientă pentru a confirma teoria lui Stanford, așa că el l-a angajat pe Muybridge, unul dintre cei mai cunoscuți fotografi din California, pentru a realiza, dacă este posibil, o înregistrare fotografică a calului în mișcare.428

Eforturile timpurii ale lui Muybridge nu au avut un succes deosebit ca fotografii, dar au arătat că calul nu a fost întotdeauna în contact cu pământul. Se va aminti că în 1872 placa umedă era cel mai rapid material la îndemână. Chiar și cu deschideri mari și iluminare strălucitoare, oprirea mișcării rapide de către cameră era practic imposibilă. Cu toate acestea, unele dintre aceste eforturi timpurii ale lui Muybridge au promis că vor obține o fotografie cu adevărat reușită. Au promis atât de multe, de fapt, încât Stanford l-a însărcinat pe Muybridge să continue eforturile sale. Nu s-au făcut mari progrese până în 1877 și ’78, când a fost introdus așa-numitul „proces fulger”, care a redus material timpul de expunere.

Până în 1879, fotografiile lui Muybridge cu calul în mișcare au atras atenția marcată de ambele maluri ale Atlanticului. Wilson, din Philadelphia Photographer, a comentat: „Domnule Muybridge, ați surprins mai multă mișcare în fotografiile dumneavoastră decât la care orice cameră anterioară a visat vreodată”. În străinătate, Vogel i-a adus o serie de fotografii ale lui Muybridge ministrului german al agriculturii, care a fost de acord cu Vogel că „posturile curioase ale picioarelor calului, care au surprins aici, sunt interesante în cel mai înalt grad pentru teoria locomoției animalelor. ."

Aceste fotografii au fost asigurate printr-o elaborare a metodei originale a lui Muybridge. Un fundal alb intens, soare strălucitor, diafragmă mare, obloane acționate de arcuri și benzi de cauciuc pentru a asigura o expunere pe care M uybridge a estimat-o la 2/1000 de secundă, plus colodionul „fulger” a dat în sfârșit rezultatele dorite.

Adevărat, fotografiile nu erau cu mult mai mult decât siluete, dar au confirmat pe deplin ipoteza lui Stanford conform căreia au existat momente în mersul unui cal în care toate cele patru picioare erau depărtate de pământ.429
Muybridge a început inițial cu o singură cameră, dar ca [406]
Eadweard Muybridge. (Din un portret fotografic realizat în viață; cu amabilitatea Muzeului Național al SUA.)
Lucrările au continuat și au fost adăugate mai multe camere până când în cele din urmă a fost folosită o baterie de douăzeci și patru de instrumente așezate unul lângă altul. Obturatorul din fiecare cameră a fost acționat la început de o sfoară pe care calul a rupt-o când a trecut prin fața obiectivului. Mai târziu, această metodă a fost [407 J
schimbat astfel încât funcționarea oblonului să fie asigurată electric. Fire fine au fost așezate pe șină, direct în fața fiecărei camere. Un cărucior obosit din oțel tras de cal a completat un circuit electric în timp ce venea la fiecare cameră, ceea ce a făcut ca obturatorul să scadă. Acest dispozitiv ingenios a fost opera lui John D. Isaacs, al personalului de ingineri de la Central Pacific Railway, controlat de Stanford, care l-a detaliat pe Isaacs pentru a-l ajuta pe Muybridge.430
După cum sugerează această relatare, Stanford a cheltuit o sumă foarte considerabilă pentru a-și dovedi afirmația inițială. San Francisco Cali a declarat că, până în 1880, el a cheltuit între patruzeci și cincizeci de mii de dolari pentru acest hobby. Lucrarea a fost extinsă pentru a include nu numai înregistrarea cailor în mișcare, ci și a câinilor, vitelor, iepurilor și bărbaților în mișcare.431
În 1879, Muybridge a conceput un instrument pe care l-a numit mai întâi zoogiroscop, dar mai târziu a schimbat termenul în zoopraxiscop. Zoopraxiscopul era un felinar de proiecție care conținea o serie de fotografii imprimate pe o roată de sticlă care putea fi rotită, aducând astfel diapozitivele succesiv în poziție în lanternă și proiectându-le succesiv pe ecran. Prin folosirea unui obturator adecvat, s-a produs iluzia mișcării, iar fotografiile succesive ale animalelor în mișcare au reprodus mișcarea originală a animalului.* Dacă Muybridge ar fi fost primul care a realizat această ispravă, el ar trebui, fără îndoială, să fie numit. părintele filmului. Dar in thi.<; reproducerea mișcării pe ecran a fost anticipat de Henry R. Heyl din Philadelphia. Heyl a folosit o lanternă de proiecție care folosea un număr de diapozitive (aproximativ un inch pătrat) pe o roată rotativă, la fel ca și Muybridge. Folosind fotografii pozate succesiv și apoi proiectându-le rapid una după alta, el a produs iluzia mișcării. Heyl a făcut prima sa expoziție publică pe 5 februarie 1870, în sala de curs a Academiei Americane de Muzică din Philadelphia. Heyl l-a precedat astfel pe Muybridge cu aproximativ nouă ani, deși nu a avut avantajul vederilor „instantanee” ale lui Muybridge. Mișcarea pe care Heyl a reușit să o reproducă cu cel mai mare succes a fost aceea a unui cuplu care valsează, o serie de fotografii pozate ale
• Numărul maxim de fotografii folosite de Muybridge pe volan a fost de aproximativ două sute.
[408]
Zoopraxographical Hall, Columbian World's Fair, 1893. (De la Muybridge, Zoo-praxografie descriptivă.)
cuplu în diferite etape ale valsului fiind asigurat de Willard, un fotograf din Philadelphia pe care Heyl l-a angajat, deoarece el însuși nu era fotograf. Atât de succes a avut Heyl cu această scenă, încât a

fost posibil să se sincronizeze muzica cu imaginile așa cum apăreau pe ecran.432
În ciuda faptului că afirmația lui M uybridge ca părintele cinematografiei este clar încețoșată*, el ocupă pe bună dreptate un loc important în istoria industriei cinematografice. Prin fotografiile și prelegerile sale, el a atras o atenție deosebită asupra posibilităților de reproducere a mișcării pe ecran - o problemă care nu a fost complet rezolvată până la introducerea ruloului de film. Una dintre cele mai importante consecințe ale fotografiilor lui Muybridge a fost influența lor în domeniul artei. Muybridge, însuși, a subliniat în mod special acest aspect. A părăsit Stanford și California în 1881, a plecat în est și apoi în străinătate, ținând prelegeri și ilustrând prelegerile sale cu zoopraxiscopul. A vizitat Londra, New York și Paris, unde prelegerile Muybridge au creat un interes marcat, în special în rândul artiștilor și fiziologilor.
Importanța fotografiilor de la Muybridge în această privință se realizează cel mai bine atunci când se reamintește că înainte de vremea lui Muybridge, artistul înfățișând un animal în mișcare, în marea majoritate a cazurilor, arătase animalul cu ambele picioare din față întinse în din față și ambele picioare din spate extinse în spate, un „legănare” tipic
• Trebuie remarcat, totuși, că Muybridge a fost primul care a reprodus fotografii cu animale în mișcare. Fotografiile folosite de Heyl erau imagini „state”. Chiar și eforturile lui Heyl au fost antedate de imagini cu „lanternă magică” în care un element mobil care conține o figură putea fi mutat în și afară din lanterna de proiecție. Figura în mișcare a apărut pe ecran pe fundalul unei imagini statice și o iluzie brută de Pentru dezvoltarea acestei interesante sióelight a istoriei noastre cititorul este trimis la un articol de LW Sipley, Pennsylvania Arts and Sciences, Vol. I, pagina 40 (1935).
[409]
nu e de mirare că au fost făcute remarci cu privire la „posturile curioase ale calului”, comentariu care s-a dovedit a fi aplicabil și altor animale în mișcare. După ce fotografiile Muybridge au devenit cunoscute, artiștii au fost forțați. să-și schimbe ideile și metodele de a reprezenta un animal în mișcare.Meis-Sonier, celebrul pictor francez de animale, de exemplu, se spune că a stat treaz toată noaptea după ce Muybridge i-a expus fotografiile sale, atât de mare a fost șocul lui. simţul adevărului.433
Nu este deloc puțin probabil ca cel mai cunoscut portretist american al calului în acțiune, Frederic Remington, să fi fost influențat de aceste fotografii. Este un fapt că cariera artistică a lui Remington datează din 1880, practic în aceeași perioadă în care fotografiile de la Muybridge deveneau cunoscute. Remington a fost un student apropiat al calului și, deși nu sunt disponibile informații pozitive, pare aproape inevitabil ca Remington să fi fost familiarizat cu aceste fotografii uimitoare ale calului și să fie influențat de acestea.434 Dacă era adevărat despre Remington, era încă mai adevărat despre cal. portretizatorii de mai târziu ai calului în acțiune, în special ai calului occidental, inclusiv artiști precum Russell și Schreyvogel.
Cert este că o comparație a schițelor din jurnalele ilustrate populare înainte și după ce fotografiile de la Muybridge au devenit bine cunoscute arată că reprezentarea cailor a suferit o schimbare semnificativă a formei în acest moment.
În 1884, M uybridge a devenit conectat cu Universitatea din Pennsylvania, unde studiile sale despre locomoția animalelor au

continuat până în 1887. Apoi s-a întors în Anglia pentru a-și găsi casa. Când a fost deschis Târgul Mondial din Chicago din 1893, Muybridge a fost invitat să susțină prelegeri despre locomoția animalelor la Târg și a fost construită o „Sală Zoopraxografică” elaborată pentru el. Aici se făceau zilnic prelegeri plătite ilustrate de zoopraxiscop și erau asistate de mii de oameni. Un spectator de la Sală a remarcat că cursele de cai au fost „reproduse cu atâta fidelitate încât caracteristicile individuale ale mișcării fiecărui animal pot fi văzute cu ușurință; stoluri de păsări zboară pe ecran cu fiecare mișcare a aripilor lor perceptibilă...”. 435
Dezvoltarea industriei cinematografice ulterioare zilei lui Muy-bridge a fost descrisă în alte volume, astfel încât nu trebuie să ne preocupe mai mult aici. Este suficient să afirmăm că marele [410]
Pista Stanford și echipamentul Muybridge.
Fundal și aranjament pentru măsurarea pașilor.
Cele douăzeci și patru de camere folosite de Muybridge. (Toate ilustrațiile din heliotipuri reproduse în The Horse in Motion, 1880.)
creșterea nu a avut loc decât după ce filmul de cinema a ajuns în producția comercială. Firmele fotografice americane au început să producă filme la o asemenea scară în iunie 18 9 6.436
######*
Dacă fotografia a creat amuzamentul remarcabil al lumii moderne, ea a atins și viața modernă printr-o fază a culturii care, la prima vedere, poate să nu fie atât de clar realizată. Mă refer la ilustrația actuală a ziarelor, revistelor și cărților. Aici fotografia a jucat un rol extrem de important, deși unul mult mai tehnic. O istorie completă a ilustrației foto-mecanice ar necesita un tratat în sine, dar din moment ce formează doar o fracțiune din întreaga istorie a fotografiei, trebuie să-și limităm povestea aici și în capitolul următor la o scurtă schiță.
Încă din primele zile ale dagherotipului, interesul și atenția au fost îndreptate către sfârșitul stabilirii unor metode prin care copiile facsimil ale unei fotografii originale să poată fi reproduse împreună cu cuvântul tipărit.
În epoca dagherotipului, se putea obține o singură fotografie pentru fiecare expunere a camerei. Numeroși cercetători și-au îndreptat, așadar, atenția către problema producerii de copii ale dagherotipului, în special copii care ar putea fi folosite ca ilustrații în cărți sau reviste.
Au fost găsite și folosite într-o oarecare măsură mai multe metode, dar acestea au fost departe de a fi satisfăcătoare. În cea mai de succes dintre aceste metode, dagherotipul finit a fost gravat, fie prin acid, fie prin electroliză. Zonele argintii, partea întunecată a imaginii, au fost „mușcate”, în timp ce zonele acoperite cu mercur, luminile înalte, au fost afectate într-o măsură mai mică de agentul de gravare. După gravare, placa a fost cerneală, ștearsă și a fost făcută o amprentă pe hârtie în același mod ca pentru o gravură. Metoda nu a fost utilizată pe scară largă, deoarece gravura nu a putut fi făcută suficient de adâncă pentru a lua suficientă cerneală; dacă a fost gravat prea adânc, detaliile au dispărut. Metoda a avut însă avantajul de a corecta inversarea de la dreapta la stânga a imaginii de pe placa de dagherotip. Din câte am putut să constat, metoda nu a fost niciodată folosită pentru ilustrarea cărților sau a revistelor, ci a fost folosită într-o măsură limitată pentru copii separate ale dagherotipului pe hârtie.437
[412]

Calul Stanford „Edgerton” trap (fotografiat în mișcare de Muybridge; dintr-un heliotip din The Horse in Motion).
Calul „Annie” în galop. Comparați poziția calului din nr. 4 din această serie cu cea a calului Remington din pagina următoare de ilustrații. (Din Muybridge, Animal Locomotion, 1887.)
O altă metodă de a produce copii ale dagherotipului, deși nu tocmai facsimil, a fost concepută de Joseph Saxton, din Philadelphia, unul dintre cei mai timpurii fotografi amatori ai țării. Saxton, de la Monetăria Statelor Unite, a produs o mașină de guvernare care, de fapt, a transferat imaginea de pe dagherotip pe metal neted. Placa de metal a fost apoi gravată în modul obișnuit și imprimate în cerneală obținută din ea. Prin această metodă, cel puțin un dagherotip, cel al Clădirii Monetăriei, a fost reprodus în A Manual of Gold and Silver Coins, a cărui primă ediție a apărut în 184 2.438.
Dorința de a avea copii ale dagherotipului l-a determinat pe John Plumbe, cel mai cunoscut dintre primii dagherotipişti, să anunţe la mijlocul anilor patruzeci că a rezolvat problema. Copiile sale, pe care le-a numit Plumbeotypes, se dovedesc, după examinare, că nu sunt altceva decât imprimeuri litografice desenate de mână.439
O utilizare curioasă a dagherotipului, și una care a supraviețuit mult timp portretului dagherotip, a fost folosirea acestuia în pregătirea
[414]
Superior. Metoda convențională de a desena un cal în mișcare rapidă înainte de publicarea fotografiilor Muybridge. ("A Freshener on the Downs", din Scribnefs Monthly, noiembrie 1877; reprodus cu permisiunea proprietarilor Punch, deținătorii drepturilor de autor.) Lower. Un desen Remington timpuriu: „În turma de cai”. (Ilustrație pentru un articol de Theodore Roosevelt, The Century, martie 1888; cu amabilitatea companiei D. Appleton-Century.)
alocarea bancnotelor. Această metodă a fost folosită până în 187.3 și probabil a fost folosită câțiva ani după această dată. Stephen H. Horgan, binecunoscut în domeniul tiparului și ilustrației, și-a început cariera fotografică într-o galerie de tintyper în 1870, la vârsta de șaisprezece ani. În 1873 și-a găsit un loc de muncă la Abraham Bogardus, fotograful din New York. Aici a învățat dagherotipia, pentru că Bogardus a făcut dagherotipuri pentru American Bank Note Company. Utilizarea dagherotipului în acest domeniu de ilustrare este descrisă în propriile cuvinte ale lui Horgan: 440
„Desenele cu pix sau creion ale desenelor pentru gravarea pe oțel au fost reduse la dimensiunea potrivită prin metoda dagherotipului. Am fost asistentul dagherotipistului (în stabilimentul Bogardus), care a fost destul de dispus să învăț arta deoarece el era un bătrânul și cu mine puteam să-i luăm locul când s-a îmbolnăvit (ceea ce de obicei avea loc după ziua de plată. Un somn lung îl odihnea de obicei) .
„Compania de bancnote a fost secretoasă cu privire la utilizarea dagherotipurilor, deși bănuiesc că desenul a fost gravat pe placa de cupru (a dagherotipului) cu un vârf de oțel; incizia marcată cu sangvin, o amprentă trasă pe hârtie de transfer, care a fost apoi transferat pe ceară albă măcinată pe placa de oțel pentru gravor.”
##*#*##
După cum se poate observa din această scurtă discuție, nu a existat, pentru dagherotip, nicio metodă satisfăcătoare de reproducere prin facsimil disponibilă. Aceeași afirmație ar putea fi făcută și pentru fotografia de hârtie, deși Talbot, în 1844, își publicase Pencil of Nature, care folosea fotografii reale ca ilustrații. Aceasta pare a fi prima carte astfel ilustrată. Din câte am putut să constat, nicio carte

sau revistă americană înainte de 1853 nu a folosit tipărituri originale în acest scop.
Odată cu apariția procesului de colodion în 1851, amprentele pe hârtie din negative au devenit disponibile și în curând s-a sugerat ca aceste tipărituri pe hârtie să fie inserate în cărți sau reviste ca ilustrații. Prima revistă americană care a urmat această sugestie a fost Photographic Art Journal, care, în aprilie 1853, a inclus o imprimare pe hârtie a lui Edward Anthony. Imprimarea, așa cum a fost deja subliniat într-un capitol anterior, a fost unul dintre cristalotipurile lui Whipple. Din aceasta [416 J
Alaska: terenul de paradă de la Sitka (fotografie de Muybridge despre 1870).
Războiul Modoc: tabără la sud de Signal Tower, lacul Tule la distanță (fotografie de Muybridge, 1873). (Ambele fotografii, prin amabilitatea FP Farquhar, San Francisco.)
după timp, Photographie Art Journal a legat destul de regulat o fotografie în fiecare număr lunar. Uneori, fotografii mici erau lipite pe o coală de hârtie de dimensiunea revistei, iar alteori imprimarea era la fel de mare ca pagina revistei, deși doar o parte din aceasta era sensibilizată. Deși majoritatea revistelor fotografice americane ulterioare au urmat această practică până la începutul erei semi-tonurilor, puține alte reviste au făcut-o.
Prima carte americană despre care am descoperit că este ilustrată de fotografii reale în același mod ca și Photographic Art Journal a fost The Crystallotype, publicată de Putnams în 1855. Aceasta a fost o înregistrare ilustrată a Târgului Palatului de Cristal din New York din 1853. O ediția anterioară a acestei cărți a apărut ca ~ Lumea artei și industriei, dar a fost ilustrată prin gravuri în lemn.441
După 1855, fotografiile reale au fost folosite pentru a ilustra un număr considerabil de cărți. Editurile mai mari nu le-au folosit, deoarece numărul de tipărituri necesar pentru cărțile tipărite în ediții mari făcea costul prohibitiv. De asemenea, includerea fotografiilor a făcut ca cartea astfel ilustrată să fie mai rigidă și mai groasă decât a făcut-o utilizarea ilustrațiilor în lemn, deoarece a fost necesar să se monteze amprentele fotografice pe hârtie sau carton destul de grea. Volume [417]
care sunt ilustrate prin fotografii reale sunt de obicei de caracter local – istoriile orașului, biografiile unor cetățeni de frunte sau cărțile publicate într-o ediție mică. Din 1860 până în 1890, numărul cărților astfel ilustrate a fost destul de mare, deși nu este ușor de localizat în prezent.412
Valea Yosemite - fotografie compozită de Eadweard Muybridge, 1869.
[418]
o
CI I AI' TERTENTY - ONI·'.
o
Fotografia și presa picturală
presa picturală a fost de multă vreme o instituție populară – posibil mai populară în această țară decât în oricare alta. Prima afacere de succes și continuă în acest domeniu a avut loc totuși în străinătate, când Herbert Ingram a publicat volumul unu, numărul unu, al Illustrated London News pe 14 mai 1842. Ingram, care și-a pierdut viața într-un accident cu barca pe lacul Michigan, în 1860, a simțit parțialitatea publicului față de știrile ilustrate, așa cum au apărut în eforturile spasmodice anterioare în această direcție și în revistele lunare iliustratecl. Mijloacele pentru obținerea și reproducerea rapidă a

imaginilor în volum mare pe presă au lipsit, în 1842, cu desăvârșire, dar Ingram prin muncă infinită, perseverență și previziune a stabilit Illustrated News pe o bază atât de fermă încât continuă până în zilele noastre.
L'Illustration din Paris și Illustrirte Zeitung din Leipzig au urmat știrile în apariție cu un an.443 În această țară, după mai multe eforturi nereușite ale altora, Frank Leslie, un gravor pe lemn format în școala grea a Illustrated News în perioada sa de formare. , publicat la 15 decembrie 1855, primul număr al Ziarului ilustrat al lui Frank Leslie. Așa cum a afirmat Leslie în primul număr, scopul său a fost să se uite cu promptitudine și să ilustreze evenimentele trecătoare ale zilei; el a recunoscut cu modestie: „Jurnalul nostru este cea mai cuprinzătoare și interesantă înregistrare grafică a evenimentelor care se găsesc în ambele emisfere”. 444
Cea lui Leslie a fost urmată în 1857 de Harper's Weekly, care în numerele sale anterioare folosea în principal ilustrația în poveștile sale. Fletcher Harper, fondatorul Weekly, a constatat curând că prin includerea știrilor picturale ale zilei, în special ale acelor evenimente apropiate de viețile și experiențele cititorilor săi, a rezultat o creștere a circulației, ceea ce a făcut posibil succesul acesteia. Deși cifrele fiabile nu sunt disponibile cu ușurință, Leslie's și Harper's Weekly sunt de obicei credibile.
au un tiraj mai mare decât oricare dintre concurenții lor, fie ilustrați, fie neilustrați.
Fotografia a afectat presa picturală timpurie în două moduri: a furnizat copii și a ajutat la reproducerea ilustrației. Copiile furnizate de aparatul de fotografiat nu au intrat în uz pe scară largă decât după epoca plăcii uscate - cu excepția portretelor - deoarece incapacitatea camerei de a opri mișcarea a fost un handicap de netrecut în acțiunea de portretizare. „Artistul la fața locului” era înregistrarea scenei și, deși revistele picturale erau sigure că fiecare imagine a fost „desenată de artistul nostru la fața locului”, artistul a făcut ocazional un derapaj și a fost în altă parte— probabil la biroul de acasă — mai degrabă decât „la fața locului”. Rivalii s-au grăbit să atragă atenția asupra unei astfel de neglijențe și să-l acuze pe infractor că și-a imaginat scena înainte de a se produce sau, mai frecvent, că și-a imaginat o scenă care nu a avut loc niciodată. , trebuie să fi provocat doar un rânjet trecător din partea cititorului.
Cea mai mare influență pe care fotografia a exercitat-o timpuriu asupra artei ilustrative a fost prin gravura în lemn.* Gravura în lemn, timp de mulți ani, a fost forma standard de ilustrare în cărți, reviste și ziare. A fost pregătit prin schițarea ilustrației sau diagramei dorite în sens invers pe suprafața unui bloc de lemn special selectat. Gravorii în lemn pricepuți tăiau apoi lemnul în spațiile dintre liniile trasate, lăsând astfel desenul în relief.^ Un astfel de desen ar putea fi imprimat cu cerneală și imprimate prin imprimare pe hârtie; dar când era necesar un număr mare de tipărituri (ca în cărți sau
• Deși aici considerăm doar ilustrația tipografiei, trebuie subliniat că fotografia a afectat vital și o altă formă de artă ilustrativă. Litografii, precum cele publicate de celebra firmă Currier și Ives. au fost în timp înlocuite în afectÍ0rí populare de fotografia de hârtie. Acest lucru a fost valabil mai ales în ceea ce privește portretele. Harry T. Peters, în primul volum al lui Currier și dușmanii, Printmakers to the American People, spune o poveste amuzantă a lui Tom Thumb, cel mai celebru pitic al Americii, care ilustrează punctul în care PT Barnum și domnul Currier încercau să-l convingă pe Tom că mai

mult. din portretele lui litografice ar trebui făcute. Dar Tom a refuzat și a cerut să fie dus la studioul lui Sarony, astfel încât să poată fi făcută o fotografie la dimensiunea dulapului, deoarece fotografiile „erau mult mai la modă”.
• Ziarele săptămânale ilustrate timpurii au lucrat cu dificultăți reale în producerea rapidă a gravurii în lemn, deoarece unul mare, să zicem de dimensiunea unei pagini, se spune că ar fi avut nevoie de trei săptămâni pentru producția sa. Un gravor ingenios pe lemn a avut ideea de a împărți blocul în mai multe bucăți după ce desenul a fost plasat pe el și de a da fiecare piesă unui gravor diferit. După gravare, piesele au fost reasamblate și înșurubate împreună în întreaga gravură finită. În acest fel, în caz de necesitate, se putea realiza o gravură mare peste noapte. Charles Wells din Anglia este de obicei creditat cu introducerea acestei inovații, dar Frank Leslie a folosit procesul aproape de la începutul ziarului său și l-a descris în Illustrated Newspaper în vara anului 1856.”
[420 J
Ilustrarea metodelor de reproducere a fotografiilor înainte de introducerea metodelor de facsimil. Upper, Shoshone Falls, Idaho, de sus. (Fotografie de TH O'Sullivan, 1868; prin amabilitatea căpitanului WH Crosson, SUA) Mijloc, o gravură în lemn realizată manual a fotografiei. (Din Harper's Magazine, 1869.) Mai jos, o litografie executată manual a fotografiei realizată de Julius Bien din New York și publicată în raportul oficial al expediției King pe care O'Sullivan o însoțea.
reviste) blocul de lemn moale nu a fost folosit în acest scop. Mai degrabă, designul de pe bloc a fost presat într-un pat de lut sau de ceară, producând o impresie exactă în patul moale. Din amprenta de argilă s-a putut obține un bloc de metal prin turnarea pe acesta a metalului de tip topit; a fost astfel produs un stereotip identic ca formă cu lemnul original. Din stereotip, imprimarea propriu-zisă pe hârtie a fost realizată prin metoda obișnuită de cerneală și presiune. Dacă se făcea o matriță de ceară, aceasta era acoperită cu carbon și cupru metalic depus pe ea electrolitic. Acest depozit, atunci când este scos din ceară, a produs un electrotip de cupru care, susținut cu metal tip, a fost folosit pentru imprimarea propriu-zisă a ilustrației. Stereotipul a fost folosit în general până în 1850. În 1852, Harper's Magazine a folosit pentru prima dată electrotipul în reproducerea paginilor sale. Folosirea electrotipului, însă, nu a devenit obișnuită decât câțiva ani mai târziu, când introducerea dinamului electric a făcut posibilă reducerea materială a timpului necesar producerii acestuia.445.
După ce procesul de colodion a fost bine stabilit, s-au făcut numeroase încercări de a fotografia direct pe blocul de lemn și, prin urmare, de a utiliza fotografia ca formă pe care gravorul pe lemn o urmează. Dificultățile tehnice au fost considerabile, iar primul american care a rezolvat în mod satisfăcător problema a fost JD Brinckerhoff din New York, care timp de mulți ani a fost proeminent în cercurile fotografice și editoriale. Primul efort publicat de Brinckerhoff apare în Photographic and Fine Art Journal pentru februarie 1855. Imprimarea, asigurată prin fotografiere pe lemn, a fost un portret al lui CC Harrison, pionierul producătorului american de lentile și aparate foto. Această ilustrație a arătat un avans inconfundabil în portretul gravurării în lemn.447
Brinckerhoff nu și-a brevetat procesul, dar câțiva ani mai târziu Robert Price din Worcester, Massachusetts și CB Boyle din Al-bany, New

York, ambii au obținut brevete pentru un proces de aceeași natură generală. Metoda lui Price a fost folosită de Scientific American pentru reproducerea portretelor gravurate în lemn, primul dintre care a apărut la 21 mai 1859. Patentul lui Price a fost acordat, însă, la 5 mai 1857; Boyle la 8 februarie 1859. Boyle a obținut și un brevet englez pentru această procedură. Din 1858 până în 1865, pare să existe
[422]
a fost o creștere treptată a utilizării fotografiei pe lemn în pregătirea gravurilor în lemn. După 1866, procesul a fost folosit destul de general; și încă este atunci când gravurile în lemn sunt folosite în scopuri ilustrative. 448

Perfecțiunea fotografiei pe lemn a reprezentat un dublu câștig în domeniul ilustrației pe lemn. Pentru portrete, copia facsimil a fost furnizată de gravor în lemn. Pentru ilustrațiile desenate de un artist, desenul putea fi realizat în orice dimensiune care se potrivea confortului său. Cu ajutorul camerei, acest desen ar putea fi fotografiat în sens invers și micșorat sau mărit la dimensiunea blocului de lemn de tăiat. Ilustrațiile foarte frumoase care timp de mulți ani (aproximativ 1880-1900) au fost pilonul unor reviste cunoscute precum Harper's Magazine și The Century au fost pregătite prin acest proces.

Strâns legată de fotografia pe lemn, deși folosită în scopul ilustrației într-un mod oarecum diferit, a fost fotografia pe zinc. Procesul pare să fi fost inițiat de Gillot, un litograf parizian, în 1859. Nu a fost utilizat pe scară largă în această țară decât după 1880, deși, fără îndoială, a fost folosit într-o anumită măsură înainte de această perioadă. Compania Moss Engraving din New York și Compania Levytype din Philadelphia, Chicago și Cincinnati, au fost principalii practicanți ai acestui proces, deși alte metode au fost folosite de ambele firme.

Principiul metodei s-a bazat pe faptul că o placă de zinc acoperită cu un amestec de albuș de ou (albumen) și bicromat de potasiu este sensibilă la lumină. Un negativ inversat al subiectului dorit (numai în linie - nu pot fi duplicate semitonuri) a fost plasat pe o placă de zinc acoperită cu amestecul de mai sus și expus la lumină. Lumina la trecerea prin părțile transparente ale negativului — liniile negre ale subiectului original — a căzut asupra amestecului de albuș și l-a întărit; zonele rămase au fost neafectate. După expunere, placa de zinc a fost ușor cerneală și apoi spălată în apă rece. Apa rece a dizolvat albusul acolo unde lumina nu o afectase — liniile de albuș insolubil au rămas, făcând o imagine a originalului. Placa a fost din nou cu cerneală, liniile imaginii preluând cerneala și a fost apoi [423]

Un portret copiat manual pe lemn — metoda obișnuită până în jurul anului 1865. Subiectul este comisarul de brevete al Statelor Unite, Charles Mason. (Din The Scientific American, 12 septembrie 1857.)

Primul portret din Scientific American gravat dintr-o fotografie pe lemn. Subiectul este comisarul de brevete al Statelor Unite ale Americii, William D. Bishop. (De la Scientific American, 21 mai 1859.)

supus tratamentului cu acid. Acidul a atacat spațiile limpezi de zinc și, prin continuarea gravării, s-a putut obține în cele din urmă o placă în relief de zinc potrivită pentru imprimare. Placa ar putea fi susținută cu un bloc de lemn și utilizată în formă blocată cu tip. Plăcile de zinc ar putea fi, de asemenea, îndoite și utilizate în prese rotative.

După cum s-a spus, această metodă putea fi folosită numai pentru lucrul pe linie, iar liniile trebuiau trasate distinct. Era potrivit în special pentru tipărirea hărților, planurilor și diagramelor. Se afirmă că diagramele din United States Patent Office Gazette au fost publicate printr-o astfel de metodă, dar metoda a fost probabil cea modificată descrisă mai jos.
Modificarea a eliminat gravarea, deoarece s-a constatat că liniile de albumen întărite de pe placa de zinc, după expunerea sub negativ și spălare, vor lua cerneala de imprimantă și zonele clare de zinc nu. Sub presiune, placa ar produce o imprimare pe hârtie. Această metodă, desigur, așa cum vor ști cei familiarizați cu astfel de procese, este pur și simplu o formă de litografie.

Ilustrații din ziare chiar înainte de apariția erei semiton: stânga, „Forțele lui McKinley marș pe Broadway” (din New York Tribune, 1 noiembrie 1896); dreapta, jocul Princeton-Yale din 1896 (din New York Tribune, 22 noiembrie 1896). (Ambele ilustrații, cu amabilitatea New York Herald Tribune.)
O reproducere a unui imprimeu Woodbury fabricat în America: o privire asupra Schuylkill din cimitirul Laurel Hill. (Fotografie de John Moran, Philadelphia, 1872.)
Probabil cea mai populară metodă la începutul anilor optzeci în această țară pentru publicarea ilustrației în linie a fost cea numită „metoda gelatină umflată” de a face plăci foto-relief. Au fost folosite diverse modificări ale procesului; una dintre cele mai timpurii din acest domeniu. țara a fost cea elaborată și patentată de Louis E. Levy și David Bachrach, Jr., din Baltimore, în 1875.*
Metoda a servit foarte bine la reproducerea gravurilor, a printurilor litografice sau chiar a gravurilor în lemn, deoarece, spre deosebire de procedeele cu zinc, nu era absolut esențial ca liniile originalului să fie clare, negre și ascuțite. Nu numai că această metodă a fost folosită pentru a face
• Metoda, pe scurt, a fost următoarea. Desenul (sau altă copie originală care urmează să fie reprodusă) a fost fotografiat în sens invers, prin copierea unei imagini în oglindă a originalului. Negativul astfel asigurat a fost plasat peste o placă grea de sticlă acoperită cu un amestec de gelatină și bicromat și expus la lumină. Ca și amestecul de albuș. gelatina bicromata s-a întărit la expunere la lumină. La spălarea unei astfel de pelicule de gelatină în apă rece după expunere, părțile gelatinei care nu au acționat de apă au absorbit lumina și s-au umflat. Rândurile subiectului original (acea porțiune din spatele porțiunilor transparente ale negativului), fiind întărite, nu s-au umflat și au rămas la nivelul lor inițial. S-a obținut astfel un intaglio de gelatină. Din intaglio s-a obținut un relief prin turnarea peste ea a unei paste de ipsos din Paris. Când s-a întărit, relieful de ipsos a fost folosit pentru a face amprenta în ceară. În final, s-a obținut un relief electrotip din amprenta de ceară, prin depunerea de cupru pe aceasta prin intermediul curentului electric. Relieful electrotipului a fost cu cerneală pentru a obține imprimarea finală pe hârtie.

ilustrații, dar a fost folosit și pentru a produce ediții ieftine de cărți scumpe, cum ar fi enciclopedii și dicționare.448
Deși Levytype a avut un oarecare avantaj față de procesul de gravare cu zinc, prin faptul că liniile negre clare nu erau absolut necesare, a fost totuși imposibil prin oricare dintre metode să reproducă în mod

satisfăcător o copie originală care arăta tonuri intermediare între alb și negru (adică semitonuri), astfel încât așa cum se găsesc în picturi sau fotografii. Gravorul pe lemn de aici a avut avantajul, că prin variarea numărului de linii de relief sau de puncte se putea produce iluzia de semiton în imprimarea finită. După cum este evident, o astfel de muncă a fost făcută manual și nu foto-mecanic. Fotografiile, în special portretele, au fost copiate atât prin gravura cu zinc, cât și prin procedeele Levytype, dar aici din nou a fost necesară munca manuală. În astfel de cazuri, fotografia folosită ca copie a fost luată în mână de artist, care a schițat liniile principale pe fotografie cu linii îndrăznețe, negre. Imaginea fotografică a fost apoi albită și, din desenul în linie, a fost realizată în sfârșit tăietura pentru imprimare.*
Dezvoltarea acestor procese foto-mecanice relativ simple a condus în mod firesc la utilizarea ilustrațiilor în ziare.
Încă din 1873, New York Daily Graphie și-a făcut apariția; a fost primul cotidian american care a folosit ilustrații în timpul vieții sale. Deși a supraviețuit timp de șaisprezece ani, a fost înaintea zilei sale, deoarece dificultățile de tipărire (atât mecanice, cât și financiare) legate de reproducerea imaginilor erau încă prea mari pentru ca continuarea acesteia să aibă succes. 44βα
Joseph Pulitzer a achiziționat New York World în mai 1883, iar pe 17 octombrie 1883, pe prima pagină a Lumii a apărut o ilustrare schematică a unei crime, iar aceasta a fost urmată în curând de o ilustrare în ediția de duminică450. anul, Lumea a asigurat serviciile a doi artiști, Valerian Gribayédoff și Walt McDougall, care au fost primii angajați în ilustrarea biografiei.
• O altă metodă a fost folosită ocazional și este încă folosită în multe fabrici mici de ziare. Se numește procesul plăcii cu cretă. Un pat de material asemănător cretei cu o grosime de aproximativ 1/16" este întins și presat pe o placă de oțel lustruită. Ilustrația în linie este apoi schițată ușor pe suprafața cretă. Liniile sunt tăiate pe placa de oțel cu unelte adecvate și forma astfel produsă a folosit ca matriță stereotip. După cum este evident, este una dintre cele mai rapide metode de producere a unei plăci utilizate de presă. Chicago Tribune a folosit această metodă când a început să folosească ilustrația (1885). Gravuri cu zinc, totuși, a înlocuit curând stereotipurile făcute de cretă (Chicago Tribune, ediția Golden Jubilee, 10 iunie 1897, p. 5).
[427 J
schițe și desene animate, dar eforturile lor s-au îndreptat curând spre picturarea știrilor zilnice. Eforturile lor marchează cu adevărat începutul erei moderne a ilustrației ziarelor. Ambii și-au pretins onoarea de a fi creatorii ilustrației ziarelor. 451
Oricare ar fi meritele relative ale pretențiilor lor, în câțiva ani de la apariția lui Pulitzer și angajarea acestor doi artiști, Lumea a doborât toate recordurile de circulație americane anterioare pentru ziare.
Este foarte probabil că ilustrațiile lui McDougall și Gribayédoff au jucat un rol proeminent în succesul fenomenal al lumii. Jurnalistul, o revistă a comerțului cu ziare, a dat atunci meritul ilustrațiilor, căci în numărul său din 22 august 1885 (pag. 5), apare afirmația:
„Gravurile în lemn sunt cele care oferă lumii circulația sa fără egal. Când Joseph Pulitzer a plecat în Europa, era puțin nehotărât în privința gravurilor în lemn. A lăsat ordine să scape treptat de ele, deoarece credea că tinde să scadă demnitatea lucrării sale. , și nu a

fost mulțumit că tăierile au ajutat la circulația sa. După ce Pulitzer a fost pe Atlantic, col. Cockerill a început să îndeplinească dorințele exprimate ale editorului și pro-prietorului său. El a constatat, totuși, că circulația ziarului a mers cu tăierile, și ca și bunul general de ziar care este, și-a schimbat instantaneu tactica. A făcut mai multe tăieturi ca niciodată, iar tirajul a crescut ca un termometru într-o zi fierbinte, până a ajuns la peste 230.000 în ziua lui Grant. înmormântare. Acest lucru ar trebui să fie concludent în ceea ce privește influența gravurilor în lemn asupra circulației unui ziar. Singura întrebare este cât de curând vor fi umpluți oamenii. Când va veni acel moment, va avea loc, probabil, o schimbare și John va, fără îndoială, fii primul care îl vede.”
O relatare contemporană a metodei moderne de ilustrare a lumii, așa cum a fost realizată de McDougall, apare în Philadelphia Photographer pentru 18 86.452. Autorul relatării se afla într-o după-amiază la biroul World, când a fost primită vestea despre un mare incendiu și artiștii și reporterii au fost deodată. atribuite scenei. Reporterii s-au ridicat în picioare când au primit sarcina și, îmbrăcându-și grăbit hainele de ploaie, toți au grăbit să ajungă la foc. Acolo, artiștii au năpustit — de mână, desigur — o serie de schițe ale clădirii în flăcări. Schițele au fost apoi duse înapoi la biroul World, terminate și trecute în camera de gravură. Aici zinc [428]
Una dintre cele mai vechi fotolitografii realizate în această țară (de Cutting și Bradford din Boston, 1858).
blocuri ale schițelor au fost realizate fotografic, iar tăierea din zinc a fost stabilită cu tipul. Din întreaga formă de pagină s-a produs o impresie de lut din care a fost turnat stereotipul.
Autorul relatării, care îl însoțise pe McDougall la incendiu, a remarcat sceptic: „Era ora cinci și imaginile urmau să apară în ziar a doua zi dimineață. Mi-am exprimat unele îndoieli cu privire la aspectul lor, dar McDougall's zâmbetul încrezător m-a asigurat că este o certitudine.” Zâmbetul lui McDougall se baza în mod evident pe experiența trecută, pentru că la ora două dimineața ziarul a apărut „cu rezultatele muncii nopții sub forma a șase imagini precise”.
Ne întrebăm care ar fi fost comentariul prietenului lui McDougall dacă i s-ar fi spus că, cincizeci de ani mai târziu, un eveniment ar putea avea loc într-o seară și în dimineața următoare o fotografie a scenei va apărea pe prima pagină a ziarului său, deși trăia jumătate din lume departe de întâmplarea originală.
[429]
Reproducere realizată prin metoda lui Egloffstein. O porțiune din aceeași imprimare a fost mărită considerabil pentru a arăta acțiunea ecranului. (Ambele ilustrații, prin amabilitatea Muzeului Național al SUA.)
Chiar și până în 1890, după cum arată o relatare din Washington Star, metodele zincului și gelatinei umflate erau încă cele folosite în ilustrarea ziarelor metropolitane. O examinare a dosarelor mai multor dintre aceste lucrări dezvăluie că numai după 1897 reproducerile tonurilor intermediare din fotografii sunt deloc comune în emisiunile obișnuite din zilele lucrătoare. Când apar, ele sunt reproduse prin procesele semitonale.453
#######
Până în 1870 nu a fost folosită în această țară nicio metodă de succes comercial de a reproduce continuu tonurile intermediare dintre alb și negru pur prin procedee pur mecanice. În acel an, însă, au fost

introduse două astfel de procese, ambele de origine străină. Unul dintre acestea a fost Woodburytype, celălalt Albertype.
Tipul Woodbury, creat de Walter Woodbury din Anglia în 1866, a folosit o peliculă de gelatină bicromată care a fost expusă sub negativul pe care se dorea să-l reproducă. Expunerea și spălarea cu apă caldă au produs un relief de gelatină a negativului. Cele [430]
Relieful de gelatină, destul de curios, când era sub presiune, producea o impresie într-o placă de plumb. Din placa de plumb – o placă în formă de intaglio – se puteau produce ilustrații prin cerneala plăcii și imprimarea într-o presă adecvată. Întrucât golurile din placa de plumb conțineau cantități variate de cerneală – în funcție de cantitatea de lumină pe care o primise relieful original de gelatină de sub negativ – au fost reproduse în mod continuu diferite nuanțe de lumină și întuneric.
O imprimare timpurie realizată prin procesul original Ives. Subiectul este Edward L. Wilson, editor al Philadelphia Photographer. (De la Philadelphia Photographer, iunie 1881.)
A fost, la acea vreme, un progres foarte distinct în arta reproducerii foto-mecanice. Era
folosit în principal pentru ilustrarea cărților. John Carbutt, Chicago fotograf, a devenit atât de interesat de aceste ilustrații după ce a văzut exemplare trimise din Anglia, încât și-a vândut galeria din Chicago în 1870, a achiziționat drepturile americane asupra procesului și s-a mutat în Philadelphia, unde a început publicarea tipăritelor Woodbury. Carbutt a demonstrat procesul în fața Asociației Naționale a Fotografilor, care sa întâlnit la Cleveland în vara anului 1870. Philadelphia Photographer, din câte am reușit să constat, a fost singura revistă care a folosit procesul și apoi doar de două ori pentru a ilustra metoda. Prima dintre aceste ilustrații, al cărei original a fost realizat în limba engleză, apare în numărul din ianuarie 1870 al acestui jurnal; Câteva altele de origine americană au apărut la scurt timp după.454 Albertipul, invenția lui J. Albert de München, a fost precursorul unei multitudini de procese ale căror tipărituri sunt acum cunoscute în mod colectiv sub numele de colotipuri. Numărul de nume care descriu diferitele modificări ale procesului este legionar, fapt care face ca istoria timpurie a procesului să fie deosebit de confuză. Imprimarea colografică, heliotip, heliograf, lichtdruck, phototypie, Albertype, Artotype sunt doar câteva dintre denumirile aplicate modificărilor [431 J.
același principiu general. Probabil că era cel mai cunoscut în această țară sub numele de „Artotip”.
Procesul original a fost brevetat pentru prima dată în această țară la 30 noiembrie 1869 de Albert, iar drepturile americane au fost achiziționate de Edward Bierstadt din New York.
O scenă din Shanty Town, New York: prima imprimare din New York Daily Graphie reprodusă în semiton prin metoda Horgan, 4 martie 1880, ușor mărită. (Cu amabilitatea Imprimantei interioare.)
Ca multe dintre procesele descrise până acum, aceasta depindea de sensibilitatea la lumină a gelatinei bicromate. Expunerea unui film de gelatină bicromat sub un negativ al ilustraţiei pe care sa dorit să o reproducă, printr-un tratament adecvat, a produs o suprafaţă de imprimare care a preluat cerneală proporţional cu cantitatea de acţiune a luminii pe care filmul a primit-o sub negativ. Umbrele care au primit cea mai mare cantitate de acțiune de lumină au ocupat cea mai mare cerneală, luminile înalte nu au absorbit niciuna. Tonurile intermediare au fost reproduse fidel și continuu.

La fel ca Woodburytype, Albertype sau unele dintre modificările sale.
[432]
Frédéric E. Ives la vârsta de ani Corty Stephen H. Horgan (după o schiță de (cu amabilitatea domnului Ives).   Valerian Gribayedoff în Cosmopolitan,
august. 1891; cu amabilitatea Hearst's International Cosmopolitan.
t ionii, a fost folosit în principal pentru ilustrarea cărților, dar într-o măsură mult mai mare decât a fost tipul Woodbury. * Până la începutul anilor șaptezeci, Bierstadt a impulsionat vânzarea Albertype cu vigoare, dar din cauza costului relativ ridicat, utilizarea sa a fost restricționată. În 1879, după ce au fost efectuate câteva îmbunătățiri, a fost reintrodus în această țară sub numele de Artotype, Bierstadt controlând încă drepturile asupra procesului. În acest an și în anii imediat următori utilizarea sa a crescut rapid. Licențele și instrucțiunile au fost vândute fotografilor locali care au folosit procesul mai degrabă decât imprimarea obișnuită cu argint albumen pentru reproducerea tipăritelor individuale ale celebrităților. În albumele acestei perioade pot fi găsite frecvent tipărituri de artotip.435
* Cea mai notabilă excepție de la această declarație a fost New York Daily Graphic, menționat anterior, care în numărul său din 2 decembrie 1873, a reprodus. prin eforturile lui William A. Leggo, un pionier american în domeniul reproducerii foto-mecanice, o ilustrare care prezintă continui de tonuri intermediare. S-a realizat printr-o modificare a Alberttype dar au necesitat două tipăriri, una pentru ilustrație și alta pentru tipărire. Graphie a continuat să folosească fotolitografia pe parcursul vieții sale, în principal sub conducerea lui Stephen H. Horgan.'"'
[433]
Superior. Făcând un semiton. Ilustrația de reprodus se află pe panoul de copiere din fața camerei. Ecranul, ținut de fotogravor, este introdus în cameră direct în fața negativului. Se face apoi expunerea, iar negativul este folosit pentru a pregăti blocul de imprimare așa cum este descris în text. Inferior. Blocul de imprimare principal, din cupru, este retușat de gravor pentru a elimina micile defecte și pentru a ajuta la scoaterea în evidență a detaliilor. Din semitonul de cupru se realizează o replică de nichel din care sunt realizate imprimeurile propriu-zise. (Ambele fotografii, de William Vandivert, reproduse în Life, 19 iulie 1937; prin amabilitatea Life.)
Marile dezavantaje ale modelului Albertype și Woodbury, pentru ilustrarea cărților și a revistelor, au fost costul, metoda de tipărire și volumul. Costul unei imprimări realizate prin oricare dintre procedee a fost aproximativ același cu cel al unei imprimări de argint obișnuite, deși tipăriturile prin ambele procese foto-mecanice aveau avantajul permanenței - adică nu s-au estompat. Deoarece erau necesare hârtie specială și prese speciale, o ilustrație nu putea fi plasată pe aceeași pagină cu tipul. Apoi, de asemenea, astfel de imprimeuri, cum ar fi imprimeul argintiu, trebuiau montate pe carton, crescând astfel grosimea și rigiditatea volumului. Chiar și cu aceste dezavantaje, fără îndoială, ar fi fost folosit mai pe scară largă în zilele sale, dacă nu pentru dezvoltarea așa-numitului „semiton”. * 437
Stânga. Suprafața de imprimare a unui mic semiton a fost mult mărită. Scara de mărire poate fi văzută prin comparație cu literele mici din colțul din stânga jos. Dreapta. O imprimare de pe placa mărită. Examinați acest lucru de la o distanță de aproximativ trei metri. (Cu amabilitatea Commercial Engraving Publish-ing Company, Indianapolis.)

metoda mult mai flexibila, aceea de
Este evident că problema în fața studentului de fotogravură în zilele premergătoare semitonului, cel puțin în ceea ce privește presa ilustrată, era să asigure nu numai o metodă foto-mecanică de reproducere a tonurilor intermediare ale copie, indiferent dacă copia a fost fotografie, desen sau pictură, dar pentru a asigura un bloc de tipărire care ar putea fi folosit în aceeași presă și pe aceeași hârtie ca tipar și, atunci când este necesar, cu tipar.
Mulți bărbați pe perioade lungi de ani au căutat să rezolve această problemă în mod satisfăcător; succesul suprem obținut a fost așadar rezultatul efortului cumulat al unui număr de bărbați. Aproape fără excepție, energiile lor erau dedicate asigurării, prin pur foto-
• Acest lucru nu trebuie înțeles în sensul că procesul colografic nu mai este utilizat. Multe ilustrații moderne sunt realizate prin această metodă.

metode graphie, un bloc de imprimare, a cărui imagine a fost împărțită în linii și puncte - numărul și dimensiunea acestor linii și puncte într-o zonă dată determinând negrul zonei. Bineînțeles, acești investigatori, la rândul lor, nu urmau decât metoda gravorului pe lemn sau pe metal care a tradus lumina puternică, semitonul și umbra, variind întinderea suprafeței de imprimare exact în același mod.
Încă din 1852, Fox Talbot, geniul inventiv englez, obținuse de fapt un brevet pentru un astfel de proces. Talbot a plasat un tifon de mătase între negativul fotografic și suprafața sensibilă care în cele din urmă urma să devină placa de imprimare, sperând prin această metodă să asigure reticulația necesară. Procesul, însă, nu a avut succes – cel puțin nu la scară largă.
Între acest timp și 1880 au existat mai mult de o duzină de eforturi individuale pentru a rezolva problema. Fiecare investigator a contribuit cu o idee sau sugestie care, fie pozitiv, fie negativ, a fost de ajutor în asigurarea succesului final. Cel puțin cinci americani – și probabil alții – au adus contribuții importante la soluționarea problemei: FW von Eggloffstein, Stephen H. Horgan, Frederic E. Ives și frații Levy, Louis E. și Max.
Von Eggloffstein, în 1865, a obținut primul brevet din Statele Unite ale Americii pentru un proces de fotogravare care folosește un ecran - metoda caracteristică prin care sunt realizate semitonurile moderne. Ecranul folosit de von Eggloffstein a fost reglat pe sticlă, până la trei sute de linii ușor ondulate fiind folosite la inch. Ecranul a fost plasat pe negativul din care urma să fie produs în cele din urmă blocul de imprimare și, prin urmare, a fost între negativ și copia originală. Plăcile finale au fost gravate în intaglio pe presa de plăci de cupru.
O serie de capitaliști din New York au devenit interesați de procesul lui von Eggloffstein; Compania de gravură heliografică a fost organizată pentru a o angaja și s-a cheltuit o sumă mare de bani în încercările de a dezvolta procesul comercial; dar eforturile nu au avut succes, deși procesul a reușit să redea semitonuri, așa cum arată ilustrația însoțitoare. 458
Lui Horgan îi revine meritul de a produce primul semiton publicat într-un ziar american; lui Ives îi revine meritul pentru producerea primei metode de succes folosită în producerea semi-tonurilor în astfel de

Fotogravuri timpurii ale lui Henry Fox Talbot în conformitate cu specificațiile sale de brevet din 1852. (Cu amabilitatea domnișoarei MT Talbot, Lacock Ahbey.)

reviste binecunoscute ca Harper's Monthly și The Century și pentru prima metodă de succes de reproducere a semitonului în culoare. Fraților Levy îi revine meritul pentru producția pe scară largă a ecranelor utilizate în procesul de semiton.
Horgan, al cărui nume a apărut deja în aceste pagini, a fost angajat în 1874 ca fotograf la New York Graphic. Graficul, de altfel, a fost început în 1873 cu scopul expres de a exploata fotografia până la limita capacităţilor sale.458 Horgan a devenit în curând manager al echipamentelor foto-mecanice extinse ale Graficii; în această calitate a fost condus la experimentele care au avut ca rezultat publicarea primului ziar semiton, realizat prin folosirea unui ecran, în numărul din 4 martie 1880 al Graficului.
Pe pagina editorială a Grafic pentru această zi, se face următoarea referire la semiton:
„În colțul din stânga jos este o ilustrație intitulată „A Scene in Shanty Town, New York". Ne-am ocupat până acum cu imagini realizate din desene sau gravuri. Aici avem una directă din natură. Fotografii noștri au realizat placa din care a fost obținută această poză în prezența imediată a coșanelor care sunt prezentate în ea. Nu a fost redesenată. a imaginii. Imprimarea de transfer a fost obținută direct din negativul original. După cum se va vedea, anumite [437]
efectele se obtin prin folosirea liniilor verticale. Acest proces nu a fost încă pe deplin dezvoltat".
Horgan a obținut blocul de imprimare din care a fost realizată această imprimare prin interpunerea unui ecran de linii paralele fine între negativul „Shantytown" realizat în cameră și suprafața sensibilă a gelatinei bicromate care urma să producă în cele din urmă blocul de imprimare. Ecranul a fost realizat prin fotografiarea unei suprafețe reglate mecanic pe filmul unei plăci de colodion umed, liniile fiind ușor defocalizate. Filmul, după expunere și dezvoltare, a fost scos de pe placa de sticlă și a devenit ecranul semiton.
Deși semitonurile astfel realizate erau brute în comparație cu cele moderne, ele prezentau detalii în umbre și, prin urmare, tonurile intermediare au fost produse pe pagina tipărită „fără cea mai mică atingere a mâinii asupra lucrării fotografice".
Graphie a produs mai multe astfel de semitonuri, dar dificultățile de imprimare au împiedicat adoptarea pe scară largă a metodei. Utilizarea regulată și aproape exclusivă a semitonului în lucrările de ziar a fost reservită pentru o perioadă mult mai târziu.460
Atacul inițial al lui Ives asupra problemei reproducerii semitonurilor a fost făcut într-un mod oarecum diferit. Ives și-a început cariera ca tipograf, dar a devenit fotograf, iar în 1874 și-a asigurat postul de fotograf oficial la Universitatea Cornell, Ithaca, New York. Pregătirea sa în imprimare și fotografie și-a îndreptat în mod natural atenția către fotogravura și, în timp ce la Cornell, a realizat îmbunătățiri importante în metoda „gelatinei umflate" descrisă anterior. În timp ce se afla la Cornell, s-au început lucrările la procesul inițial de semi-ton Ives, care a dus în cele din urmă la un brevet eliberat la 9 august 1881, deși producția comercială de plăci de imprimare începuse cu câteva luni înainte de această dată. Primul semiton publicat prin acest proces a fost unul al lui Wilson, editorul Philadelphia Photographer, în numărul din iunie 1881 al acelei periodice. Acest jurnal a continuat să folosească astfel de plăci frecvent la începutul anilor optzeci. Între 1881 și 1886, farfuriile Ives au fost folosite în număr mai mic de reviste proeminente precum Harper's Monthly și The Century. Harper a folosit aproximativ [438 J

cincizeci de astfel de ilustrații (din multe sute) în această perioadă, iar The Century un număr și mai mic.
Pregătirea acestor plăci Ives a început cu formarea unui relief de gelatină (cum ar fi cele realizate în procesul Woodbury) a ilustrației pe care se dorea să o reproducă. Relieful de gelatină a fost presat în ipsos din Paris, formând o intaglio. În intaglio din ipsos, părțile înalte sunt umbrele originalului, cele mai adânci depresiuni luminile înalte. Un tampon elastic din material asemănător cauciucului a fost apoi pregătit făcând multe tăieturi paralele în formă de V pe fața sa, traversate de alte tăieturi nu chiar atât de adânci. Această procedură a lăsat tamponul cu o serie de piramide minuscule proeminente apropiate unul de altul. La cernelirea tamponului, fețele, precum și părțile laterale ale piramidelor au fost acoperite de cerneală. Tampul cu cerneală a fost apoi apăsat pe relief. Umbrele, din cauza elasticității tamponului și a cernelii de pe părțile laterale ale piramidelor, au fost complet acoperite de cerneală. Depresiunile de mică adâncime au fost atinse doar de fețele piramidelor, lăsând o serie de puncte, în timp ce depresiunile cele mai adânci (luminile înalte) nu au fost atinse deloc de suprafețele de cerneală. Când tamponul a fost îndepărtat, a fost văzută o reproducere a imaginii originale, în alb-negru. Semitonurile erau acum reprezentate printr-un număr variabil de puncte, mai degrabă decât printr-un ton continuu. La distanța normală de vizualizare, totuși, tonurile au apărut continue ca în imaginea originală. Imaginea de pe turnare a fost acum refotografată și o placă de imprimare în relief realizată în mod obișnuit, deoarece imaginea (pe turnare) era acum în linie și punct.
În 1885-86, Ives a adoptat o metodă optică de producere a efectului de „linie în V” în loc de cea mecanică a păturii de imprimare din cauciuc. Acest efect a fost asigurat prin utilizarea unui ecran, principiu care fusese folosit de Horgan și ceva mai târziu de Meisenbach, un german, care a fost cel mai de succes dintre studenții europeni în acest domeniu. Atât Horgan, cât și Meisenbach, totuși, urmau conducerea studenților încă mai timpurii ai artei.
Ives a folosit ca ecran o placă de sticlă care conținea linii încrucișate și acoperită cu o a doua sticlă simplă, așa-numita „ecran etanșat cu linii încrucișate.” Ives a susținut că el a fost primul care a realizat ecranul etanșat cu linii încrucișate. dar este dificil să determina amploarea
[439]
prioritatea sa în această revendicare, deoarece lucrarea sa din 1881 până cu mult după 1886 a fost făcută sub legături de secret.·61
Problema realizării ecranelor a fost o piatră de poticnire care a întârziat cu câțiva ani adoptarea pe scară largă a procesului de semitonuri. Procesul lui Ives de a face ecran a fost secret, așa cum s-a spus. În 1888 M. Wolfe, din Dayton, Ohio, a început fabricarea unui ecran cu adevărat de succes, dar ecranul lui Wolfe nu avea permanență. Louis E. Levy, de la Levytype Company, a conceput ideea de a grava linii pe sticlă și de a înnegri depresiunile. Fratele lui Levy, Max, a elaborat proiectarea și construcția mașinilor de precizie pentru a face deciziile precise și împreună au patentat procesul lor la 21 februarie 1893. Procesul Levy este cel utilizat astăzi.462
Deși diferența de detalii practice dintre cele două procese Ives menționate mai sus a fost marcată, utilizatorii plăcilor realizate prin cele două procedee nu au putut descoperi vreo diferență în caracterul sau calitatea ilustrațiilor produse. Este de observat, totuși, că după 1886 este evidentă o creștere semnificativă a numărului de ilustrații

în semiton din Harpers și The Century, reviste ilustrate reprezentative. Nu că ilustrația gravură în lemn ar fi dispărut – de fapt, a atins apogeul în această perioadă. Chiar și până în 1890, gravura în lemn a fost încă pilonul revistelor populare. Până în 1893, ilustrațiile în semi-ton erau foarte frecvente, dar nu au apărut în proporție mai mare decât gravura în lemn până la sfârșitul anilor 90, rezultat care poate fi atribuit, fără îndoială, producției ecranului Levy.* 463

* Semitonul modern se realizeaza, prin agentia camerei, prin copierea ilustratiei originale sau a fotografiei de reprodus, pe un negativ de colodion. (Procedeul umed are astfel încă o utilizare importantă!) Ecranul semiton este plasat între copie și negativ, dar mult mai aproape de negativ decât de copie. Selectarea celei mai bune distanțe de ecran este o chestiune de judecată calificată și practică din partea gravorului, care poate varia calitatea și efectele imprimării semi-tonuri finite, variind distanța. Negativul expus și ecranat este dezvoltat și filmul de colodion este îndepărtat de pe baza sa de sticlă. Filmul inversat este apoi imprimat (prin expunere la lumină într-un cadru de imprimare) pe o suprafață metalică sensibilizată, sensibilizatorul fiind un amestec adecvat de gelatină bicromata. După imprimare timp de cinci până la șase minute sub arc electric, placa de metal este îndepărtată, spălată pentru a îndepărta amestecul sensibilizant neacționat de lumină; iar imaginea rămasă este întărită prin încălzire atentă. Gravarea, în etape succesive (pentru a îndepărta metalul din jurul punctelor), a produs în cele din urmă suprafața de imprimare dorită. Placa de metal este apoi montată pe un bloc de lemn, tip înalt, pentru a produce semitonul cunoscut de zinc sau cupru. Calitatea unui „semiton” depinde nu numai de priceperea gravorului, ci și de caracterul ecranului folosit. Pentru lucrul cu ziare, se folosește de obicei un ecran de 60 sau 85 de linii la inch; pentru multe lucrări comerciale sunt folosite ecrane care conțin 100 până la 135 de linii pe inch. Pentru semitonurile fine folosite în ilustrațiile de reviste și cărți de calitate superioară, numărul de linii pe inch variază de la 150 la 200. Ocazional, ecranul poate ajunge până la 400 de linii pe inch, când reproducerea cea mai exactă posibilă a se doreste originalul. Un semiton bine realizat posedă o variație de la 0,001 la 0,003 inci în adâncime între luminile extreme înalte și tonurile medii.

[440]

Fotografia ca copie în reviste ilustrate a fost, de asemenea, lent în a fi adoptată. Chiar dacă placa uscată cu gelatină fusese introdusă până în 1880 și au devenit posibile fotografiile „instantanee”, numărul care apărea în presa picturală era ciudat de foarte mic. În prima jumătate de deceniu a anilor optzeci, Harper's Weekly, de exemplu, le folosea într-un număr relativ mic și apoi mai ales pentru portrete. Doar două fotografii cu scene de acțiune au fost reproduse în cursul anului 1885 de acest jurnal, dintre care una era o vedere a Vezuviului în erupție, care a primit linia de credit „Din o fotografie instantanee”. Cealaltă ilustrație înfățișa un meci de tenis la New-port. Ambele ilustrații au fost reproduse, totuși, în gravură în lemn, fotografia servind doar drept copie pentru artist! De altfel, din cele șapte sau opt sute de ilustrații care au apărut în acest jurnal în cursul anului în discuție, doar două au fost reproduse în semiton.

Până în 1899, scorul se schimbase considerabil. Următorul tabel al unui număr pentru o singură săptămână din martie a mai multor reviste picturale este de importanță, nu numai pentru că arată tendința spre

fotografie, ci și pentru că arată interesul mai mare pe care americanii îl manifestau pentru această formă de ilustrare.

Nr. ilustrațiiNr. de
Jurnal din PhotographsDrawings
Illustrated London News 2819
Harper's Weekly 358
Săptămânalul lui Leslie 443
Illustrirte Zeitung (Leipzig) 814
L'Illustration (Paris) IO12

De asemenea, trebuie observat că, de departe, proporția mai mare a tuturor ilustrațiilor tabulate mai sus au fost reproduse în semiton, atât în țară, cât și în străinătate.464

Ilustrațiile în semi-ton au început să apară în cărți până în 1890. Printre cele mai vechi dintre cărțile americane astfel ilustrate a fost Autobiografia lui Joseph Jefferson, publicată în 1890 de Century Company. Doar două dintre cele șaptezeci și șapte de ilustrații sunt însă în semiton. În anul următor, Fiii lui Charles Scribner au publicat Viața lui John Ericsson de către WC Church, în care patru dintre [441]

Fotografie și publicitate.
Blănuri proaspete cu accentul lor autentic parizian.
În spatele stilului lor este autoritatea unui onorat
nume care a scris calitate de peste două secole.
evz<
re/'es
PAI ESTE
Htw TOIK &ONDON
Sl/\ Annv* ei str. 54ih

Fotografie și publicitate. O comparație a acestei ilustrații cu cea anterioară arată în mod izbitor schimbările remarcabile care au avut loc în ilustrația publicitară în ultimii treizeci de ani în viață (Ambele ilustrații din Stage, august 1937; prin amabilitatea Revillon Frères, New York.)

cele cincizeci și două de ilustrații sunt în semiton, iar Harper and Brothers au publicat o traducere a Port Tarascón a lui Daudet în care au fost realizate cincizeci și opt din o sută douăzeci și cinci de ilustrații prin noul procedeu.

Era firesc ca gravorul în lemn să privească cu alarmă introducerea noului proces. Căci aici era din nou vechea poveste a amenințării cu distrugerea unei arte sau a unui meșteșug prin intermediul științei și mecanicii. Până în 1890, preocuparea pentru profesie era o chestiune de discuție publică. Revista Century, principalul patron al gravorului pe lemn din această țară, a fost optimist. totuși, pentru că o găsim afirmând (în iunie 1890) că nu era „de acord cu cei care cred că gravura pe lemn în America a cunoscut zilele sale cele mai bune și probabil că va fi înlocuită de „procese” mecanice. Natura artei este împotriva unei astfel de concluzii Mai mult decât atât, în timp ce ilustrația periodică actuală a câștigat mult prin diferitele procese mecanice sau actinice în vogă pentru reproducerea fotografiilor din natură și pentru reproducerea imaginilor originale, timpul pare încă mult îndepărtat. când gravura pe lemn trebuie să se retragă în favoarea procedeului... Rămâne că arta gravorului dă rezultate care pot fi obţinute numai prin mâna instruită şi temperamentul artistic." 465

F. Hopkinson Smith, inginer, artist și scriitor versatil, a contribuit și el la discuție și, în pragul noii ere a ilustrației, i-a sfătuit pe tinerii cu talente artistice să ia în considerare cu seriozitate noul domeniu. El a remarcat în 1892: „Ar trebui să-și dea seama că știința

modernă – fotografia cu procesele sale rezultate – a făcut o nouă artă, distinct onorabilă – arta ilustrației, că această artă a început cu adevărat la vremea lor și că în fiecare zi influența ei se lărgește. iar recompensele sale cresc.” 466

Aceeași atitudine progresistă a fost exprimată de Joseph Pennell, remarcat gravor și critic. Scriind în 1895, el a spus: „În multe feluri, gravura în lemn, ca comerț sau afacere, poate fi doar temporar, serios deteriorată. Cu toate acestea, în perioada foarte scurtă de când a fost introdusă reproducerea mecanică, acele lemn- gravorii care sunt într-adevăr artiști au lucrat mai bine, pentru că acum pot grava, în mod propriu, blocurile pe care le doresc.Arta gravurii în lemn a progresat dacă comerțul a [444]
lâncezit." Pennell a subliniat, de asemenea, un alt fapt trecut cu vederea de mulți dintre cei preocupați de soarta gravurii în lemn. Artistul unui desen sau pictură originală care urmează să fie folosită pentru ilustrare preferă „o reproducere absolută a desenului său, decât a altcuiva. interpretarea acesteia. Nu este dornic ca o altă persoană să-i interpreteze ideile pentru public; ar prefera ca publicul să vadă ce a făcut el însuși cu propriile sale mâini. Această dorință rezonabilă, procesul de lucru [semiton] începe acum să se realizeze.” 467

Într-o oarecare măsură, a fost realizat un compromis între exponenții gravurii și criticii acesteia prin procedura de a permite gravorului să „retușeze” placa semiton. Această condiție trebuie să fi existat la începutul istoriei semitonului, dar faptul nu iese la iveală decât la sfârșitul anilor nouăzeci, când ilustrațiile sunt frecvent găsite atribuite unei „plăci semitonate gravate de------ --", "
gravor care a retușat placa fiind numit în mod specific. Dar semitonul (sau „lucrare de proces”, așa cum a fost numit inițial) repetă istoria plăcii de colodion față de placa uscată. Încet în adoptare, a înlocuit în cele din urmă toate procesele mai vechi. Astăzi, de departe, cea mai mare cantitate de ilustrații din ziare, reviste și cărți este realizată prin acest mediu.

De fapt, semitonul, mai mult decât orice alt factor, a fost considerat responsabil pentru circulația extraordinară a periodicului și ziarului modern. Ea a revoluționat, într-adevăr, mecanica jurnalismului, pentru că a schimbat complet metodele de publicitate, de fabricare a hârtiei și cernelii, precum și de construcție a presei și de lucru cu presa488.

Este corect să subliniem, totuși, semitonul nu este perfect. Cu excepția faptului că se utilizează hârtie mai puțin netedă, cerneluri speciale, imprimare relativ lentă, ecrane fine și retușarea manuală a plăcii metalice de imprimare, detalii considerabile și multe dintre tonurile intermediare delicate ale fotografiei sau ale copiei se pierd. Când se acordă mare atenție, este posibil uneori să se îmbunătățească tipărirea față de original, mai ales în acele cazuri când este disponibilă doar o copie slabă. Chiar și cu producerea celei mai bune imprimări din blocul semiton, mărirea cu ajutorul unui obiectiv pentru a dezvălui detalii minuscule (cum este posibil într-o fotografie) este imposibilă, deoarece detaliul examinat în imprimarea semiton va fi cel produs de ecranul în sine.

[445]

În dezvoltarea ilustrației în semi-ton, ziarele au rămas în urmă cu reviste, deoarece dificultățile de reproducere erau încă mai mari. Hârtia și cerneala mai ieftine, presele cu viteză mai mare și necesitatea stereotipării semitonului superficial au fost, desigur, cauza acestor dificultăți.

După cum am văzut, New York Graphie a folosit o reproducere în semiton încă din 1880, dar dificultățile de imprimare implicate nu au permis utilizarea generală. Nicio înregistrare certă a utilizării semitonului în ziarele americane nu apare din nou până în 1894, deși Louis E. Levy a făcut teste experimentale ale procesului în lucrarea sa din Philadelphia, Sunday Mercury, în 1888.409 În 1894, th,: Boston Journal a reușit să stereotipând un semiton pe care l-a publicat în mai 1894, dar din nou dificultățile întâmpinate au împiedicat folosirea în continuare a acestui tip de ilustrație.470
Anul 1897 marchează cu adevărat apariția ilustrației în semiton ca o caracteristică obișnuită a jurnalismului ziarului american. La 21 ianuarie 1897, New York Tribune a publicat pe prima pagină o ilustrare în semi-ton a lui Thomas C. Platt, proaspăt ales senator de la New York. În luna următoare, aproximativ două duzini de ilustrații în semi-ton au fost folosite de Tribune. Aceste ilustrații s-au datorat lucrării lui Stephen H. Horgan, care a fost pionier în utilizarea lor în New York Graphie. Până în 1890, presele mari de perfecționare a benzilor erau adoptate de ziarele metropolitane din toate părțile țării; Horgan a experimentat și în cele din urmă a conceput o metodă de succes de utilizare a stereotipurilor semitonale în astfel de prese de mare viteză și a brevetat procesul.471
După eforturile de succes ale New York Tribune la începutul anului 1897, alte ziare au început procese similare. Chicago Tribune, de exemplu, a publicat pentru prima dată ilustrații în semiton în ediția sa obișnuită din 21 martie 1897. Până în 1900, procesul de semiton era de uz comun. Alte ziare, însă, nu l-au folosit de câțiva ani. Boston Transcript, de exemplu, nu a început să-și folosească până în 1906. Această adoptare lentă nu sa datorat dificultăților tehnice, ci atitudinii conservatoare a editorilor înșiși, care s-au opus folosirii ilustrației sub orice formă. Primirea cu care au fost primite ilustrațiile de către cititori se spune că a fost o surpriză distinctă pentru editori/72 [446]
Suplimentul de duminică ilustrat pe hârtie de revistă are o istorie care practic este paralelă cu cea a semitonului din cotidian. Se spune că New York Times a condus calea în această caracteristică a jurnalismului. Adolph S. Ochs a preluat controlul Times la sfârșitul verii anului 1896; în decurs de trei săptămâni a publicat (6 septembrie 1896) o revistă ilustrată pe hârtie netedă cu ediția obișnuită de duminică. Ilustrațiile pentru secțiunea reviste au fost reproduceri în semi-ton ale fotografiilor. Secțiunea ilustrată de duminică este creditată a fi una dintre cele mai importante caracteristici care au revigorat Times după ce Ochs a devenit proprietarul acesteia.473
New York Tribune a urmat exemplul Times publicând în mod regulat o secțiune de duminică ilustrată începând cu 30 mai 1897, deși un supliment special, ilustrat în semiton, a apărut pe 30 ianuarie 1897. Chicago Tribune a început o duminică ilustrată obișnuită. secțiunea din 20 iunie 1897, numită în mod special „Partea de semi-ton”.
S-ar putea să nu fie greșit în încheierea discuției noastre despre fotografie și presa picturală să subliniem unele dintre criticile, dezavantajele și abuzurile evidente care au urmat în urma fotografiei semi-ton și de mare viteză, adică fotografie care face posibilă pictizarea tuturor evenimentelor și personalităților lumii, cu excepția unei mici. O astfel de discuție pare deosebit de dezirabilă, deoarece parcă ne aflăm în pragul unei epoci în care știrile din imagine vor fi folosite mai pe larg decât oricând.474

The Illustrated London News abia își făcuse apariția înainte ca Wordsworth, poetul britanic, să fi scris o acuzare superficială la fel de severă precum a fost făcută vreodată din presa picturală?75 Sonetul spune, în parte:
„Acum, proza și versurile scăpate în discredit. Trebuie să lăcuiască o artă proastă care se potrivește cel mai bine cu gustul acestui ținut cândva intelectual. O mișcare înapoi cu siguranță avem aici, De la bărbăție, — înapoi la copilărie; prima carieră nepoliticosă. Având în vedere acest abuz josnic al paginii din imagine! Ochii trebuie să fie în totalitate, limba și urechea Nimic? Cerul ne ferește de o etapă inferioară!"

Dacă Wordsworth a fost atât de profund mișcat de știrile relativ demne și calmă, este greu de imaginat care ar fi fost diatriba sa poetică împotriva presei picturale dacă ar fi trăit să vadă abuzurile acesteia încă din zilele sale. Limitându-ne atenția doar la picturarea și publicarea știrilor de către aparatul de fotografiat*, vedem reproduse fotografii ale evenimentelor și personalităților care sunt banale, triviale, superficiale, slăbite, salace, morbide sau prostii — pe aceeași pagină și de aceeași. dimensiunea ca interesant, semnificativ și important. Frecvent se găsesc într-un număr atât de mare și într-o asemenea confuzie încât să formeze o masă mentală total indigerabilă. De multe ori, singurul principiu de selecție al editorului pare a fi „Orice fotografie este mai bună decât nicio fotografie”.
În plus, fotografiile reproduse au fost etichetate greșit intenționat și imprudent, fie în goana nebună după știri, fie în scopuri de propagandă ulterioară sau sinistră. Fotografiile au fost falsificate și reproduse ca înregistrări originale ale unei persoane sau ale unui eveniment prin imprimare compozită sau prin mărirea și tăierea porțiunilor mai multor fotografii, recombinând și retușând compozitul mărit și refotografând la o dimensiune mai mică. Până în momentul în care fotografia falsă este reprodusă în semiton, este imposibil să se detecteze falsul doar din imprimare. Faptul poate fi falsificat și prin manipularea negativului sau a tipăririi în timpul procesării și prin selectarea tipului de emulsie fotografică sau hârtie de imprimare. O cauză similară de critică poate fi găsită în fotografiile care au fost realizate dintr-un alt unghi sau plan decât cel convențional, cu scopul distinct de a produce o impresie greșită. Deși nu se poate face nicio obiecție valabilă cu privire la utilizarea camerei în orice unghi, dacă se dorește a se transmite un fapt, ar trebui să se precizeze orice abatere de la convențional.477.
Atât de extinse au fost aceste abuzuri în trecut, încât menționarea termenului „fotografie” în jurnalism a ajuns să însemne jurnalism senzațional. O astfel de utilizare prodigioasă și gratuită a fotografiilor în ziare și reviste ilustrate și-a înfrânt într-o anumită măsură propriile obiective.
• În trecut, aparatul de fotografiat s-a aventurat ocazional, fără un succes foarte marcat, în domeniul ilustrației pentru articole de ficțiune. Primele încercări au fost neliniștitoare, dar, așa cum a subliniat un observator inteligent, „eram îngrozitor de conștient de modele pozate, peruci, mustăți lipite. costume închiriate și picături false.” O revistă cu vânzări mari la chioșc de presă a folosit, totuși, fotografiile doar în articole de ficțiune, reușind să-și facă imaginile convingătoare în aspectul lor de realitate.™

proiect, probabil acela al difuzării știrilor. Asemenea jurnale sunt parcurse nepăsător, cititorul aruncă o privire grăbită la o imagine – se uită dar nu vede sau gândește – și trece la următoarea în același mod, apoi aruncă periodicul deoparte – un album cu imagini fără scop sau motiv. .
Aceste critici și abuzuri presa picturală trebuie să le întâmpine și să le corecteze dacă vrea să impună respectul oamenilor inteligenți. Că o astfel de presă are anumite avantaje față de faptul că folosirea numai a cuvântului tipărit este aproape la fel de evident precum sunt unele dintre defecte. O fotografie, sau reproducerea ei, poate spune într-un moment ceea ce ar putea necesita multe momente, sau chiar ore, pentru a descrie în scris. Nu numai că poate descrie mai rapid, dar se poate repara mental mai viu, complet și de neșters decât poate cuvântul tipărit. Problemele lumii și cunoștințele lumii – și, prin urmare, știrile lumii – devin din ce în ce mai voluminoase și mai complexe. Se va recunoaște că este avantajos să se elaboreze metode care să transmită știri și idei mai rapid și mai concis decât cuvântul scris sau vorbit – nu că există o mare posibilitate de a înlocui cu totul aceste metode vechi – ci noile metode. metoda sau metodele trebuie să suplimenteze cu pricepere cuvântul vorbit și scris. Imaginea, și în special fotografia faptică, este aparent singura metodă care a fost concepută până acum în acest scop. De fapt, unul dintre jurnaliștii noștri de frunte, Henry R. Luce, a ajuns chiar atât de departe încât a spus: „Fotografia nu este cea mai nouă, dar este cel mai important instrument de jurnalism care a fost dezvoltat de la tiparniță”. 478
O altă trăsătură importantă și semnificativă – și una pe care presa picturală modernă a întârziat să o recunoască – este capacitatea fotografiei de a ilustra și de a dramatiza viața normală, „făcând-o astfel știri”. Istoria presei picturale arată că războiul, crimele individuale și alte crime, evenimentele morbide și înfiorătoare, când sunt ilustrate, au adus o circulație sporită. Fără îndoială, multe dintre abuzurile presei ilustrate au apărut din această cauză. Cu toate acestea, rămâne surprinzător faptul că în primii cincizeci de ani, cel puțin, ai Illustrated London News, cea mai mare circulație a acestuia a fost atinsă în timpul expoziției Crystal Palace din 1851, în ciuda faptului că [449]
trei ani mai târziu, Anglia s-a angajat în cel mai mare război al ei de la Waterloo. 479
Faptul că astfel de arte ale păcii prezintă un mare interes de știri picturale a fost redescoperit într-un număr recent al unui jurnal modern care a publicat un articol ilustrativ despre cultivarea grâului. Editorul revistei afirmă, cu o oarecare uimire de primirea favorabilă evidentă cu care publicul a primit problema: „Articolul nu a avut nimic de-a face cu vreo dispută frenetică în Congres cu privire la un proiect de lege privind fermele, nimic de-a face cu ororile secetei și vit pe moarte. Și acesta a fost articolul principal și a rulat pe nouă pagini. Acum vă puteți imagina orice revistă non-fotografică, menită să intereseze milioane de cititori, îndrăznind să-și dedice primele nouă pagini unei contemplări descriptive a fecundei, normale și liniştite. munca fermelor și a cailor și a secerătorilor și a grâului însuși care se coace sub soare?" 480
Atractia universală a fotografiei, așa cum este ilustrată în acest caz, ar trebui să meargă un drum lung. spre corectarea maximei jurnalistice că anormalul face vestea cea mare. Că are o semnificație universală – pentru copil – pentru analfabeți – pentru adulții de toate limbile – cu greu poate fi folosit ca o critică că presa picturală se află la un

nivel de inteligență mai scăzut decât presa non-picturală. Aceeași imagine va avea o semnificație diferită pentru fiecare individ, în funcție de experiențele sale anterioare, de pregătirea sa și de gusturile sale. Imaginea este literalmente un limbaj universal; Dintre formele ilustrate, fotografia este cea mai literală, cea mai reală, cea mai ușor și mai rapid obținută și, prin urmare, este folosită aproape exclusiv în raportarea știrilor în presa modernă. Oricare ar fi defectele și defectele presei picturale, este probabil ca omenirea să aibă în acest agent una dintre cele mai puternice arme ale ei în lupta pentru desființarea războiului, în combaterea ignoranței și a bolii și în realizarea dreptății sociale. Prin folosirea acestui mediu ar trebui să fie posibil, dacă vreodată, să se atingă mai rapid acel scop mult căutat — frăția omului. 481

[450]

APENDICE

Restaurarea dagherotipurilor

Scoateți cu grijă dagherotipul din carcasă și mată (vezi pagina 99 a textului). După îndepărtare, manevrați numai de margini. Suflați ușor pe suprafață pentru a îndepărta orice particule de praf și apoi scufundați, cu fața în sus, în apă distilată. Legănați apa înainte și înapoi pentru a spăla suprafața; și, dacă există vreun adeziv sau hârtie pe spatele din cupru, continuați spălarea până când acestea sunt îndepărtate. Apoi, scufundați într-o soluție de 1% de cianură de potasiu în apă distilată, amestecând soluția ca înainte. Soluția de cianură trebuie să îndepărteze toate decolorările cauzate de oxidare. Dacă decolorarea nu dispare, soluția de cianură poate fi încălzită ușor pentru a grăbi procesul. Nicio parte a dagherotipului nu ar trebui să iasă în afară sau să intre în contact cu aerul în timpul baii de cianură. Trebuie avut grijă ca dagherotipul să nu fie lăsat în baia de cianură mai mult decât este necesar pentru a elimina decolorarea, deoarece imaginea poate fi îndepărtată prin imersarea prea lungă în baie. Acest lucru este valabil mai ales pentru dagherotipurile făcute înainte ca procesul de aurire să devină comun. Deoarece aurirea a fost practicată după 1841 în mod destul de universal, doar dagherotipurile foarte timpurii nu au fost astfel tratate.

După îndepărtarea din baia de cianură, dagherotipul este spălat temeinic în apă distilată pentru a îndepărta toate urmele băii de cianură și apoi este transferat într-o baie cu 95% alcool de cereale. După o scurtă ședere în acest reactiv, dagherotipul este ferm prins cu o pereche de clești la un colț al plăcii de dagherotip - de preferință un colț care va fi acoperit ulterior de mat. Farfuria este apoi scursă fără cât mai mult alcool posibil. Se ține apoi deasupra unei flăcări mici. Alcoolul poate fi aprins sau placa poate fi ținută atât de mult deasupra flăcării încât uscarea se desfășoară mai lent. În orice caz, continuați încălzirea până când pelicula de lichid [451 J
a dispărut complet. Tratamentul cu alcool și încălzirea are ca obiect uscarea plăcii de dagherotip fără a lăsa pete urâte de apă la suprafață.

După uscare, capacul mat și din sticlă se așează peste dagherotip, sticla fiind legată ferm de-a lungul marginilor sale de placa însăși. Mătasea sau hârtia adezivă comercială servesc bine în acest scop. Sticla, desigur, trebuie curățată temeinic înainte de a fi legată de placa de dagherotip. Liantul metalic este apoi pus la locul lui, iar întregul returnat la carcasa dagherotipului.

Un ultim cuvânt de avertizare: Fiți extrem de atenți la suprafața dagherotipului atunci când nu este protejată de sticlă!

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE
1. The Knickerbocker, v. 14, p. 560 (I839).
2. Foto-Miniatura, v. 5, p. 537 (1903-4).
3. Viața lui HW Longfellow, Samuel Longfellow, Boston, 1886, v. 2, p. 67. Citat cu permisiunea editorilor, Houghton Miffiin Company, Boston.
3a. Georges Potonniée a discutat pe deplin această întrebare în History of the Discovery of Photography, tradus de Edward Epstean, Ten-nant and Ward, New York, 1936.
4. Researches on Light, R. Hunt, Longmans, Brown, Green and Long· mans, Londra, 1844, p. 34.
5. Comptes Rendus, v. 8, p. 4 (1839).
6. Revista de artă fotografică, v. 1, p. 27 (1851), retipărit din Hand Book of Heliography.
7. Comptes Rendus, v. 9, p. 250 (1839). Cred că aceasta este prima relatare a dagherotipului care apare în presa științifică.
8. Citat din referința 7 de mai sus.
9. Citat din London Globe, 23 august 1839.
10. Afirmația lui Delaroche se găsește în History and Handbook of Photography, de Gaston Tissan-dier, New York, 1877, p. 63.
11. Camera și creionul, MA Root, New York, 1864, p. 350.
O
12. Aceste articole au fost revizuite cu ocazia aniversării farsei lunii de către New York Sun, 24 august 1935.
13. Samuel FB Morse, His Letters and Journals, EL Morse, Houghton Miffiin Co., New York, 1914, v. 2, p. 129. Trebuie precizat că există unele dovezi că Morse era familiarizat cu procesul real înainte ca știrile să sosească în această țară. În American Journal of Science and Arts, octombrie 1839 (vezi referința 15), se afirmă că „un domn profesionist” din New York era familiarizat cu procesul înainte de a veni descrierea acestuia. Domnul profesionist este, fără îndoială, Morse, dar sunt înclinat să cred, din motive dezvoltate mai târziu în text și note, că familiaritatea sa a fost unul dintre produsele finite și nu din procesul propriu-zis. În Niles Register, 21 septembrie 1839, p. 64, este afirmația îndrăzneață, „Putem spune că secretul este deja cunoscut de una sau mai multe persoane din acest oraș, dar le este restricționat să-l promulgă, înțelegem, până la sosirea reginei britanice”. Din nou, sunt înclinat să cred că „unul sau mai mulți indivizi din acest oraș” pretindeau că știu mai mult decât cunoștințele lor reale. Atât în țară, cât și în străinătate (în afara Franței), existau persoane care declarau că cunosc secretul lui Daguerre înainte de a fi publicat. Într-o relatare, Journal of the Franklin Institute, v. 28, p. 202 (1839), retipărit din Magazine of Natural History (Londra), cu data de 25 martie 1839, un englez a mers până acolo încât

descrie procesul în tipărire înainte ca metoda lui Daguerre să fie publicată. O comparație a descrierii sale cu procesul lui Daguerre arată că nu numai că a ratat ținta, ci și ținta.
14. La data de 19 noiembrie 1839, Morse ia scris lui Daguerre că a experimentat „cu succes indiferent” de la primirea descrierii procesului lui Daguerre. Viața lui Samuel FB Morse, SI Prime, D. Appleton and Co., New York, 1875, p. 407. O declarație similară a fost făcută de Morse în 1855 într-o scrisoare adresată lui MA Root (vezi referința 18).

15.   Jurnalul American de Știință și Arte, v. 37, p. 375, oct. 1839. Acest lucru este coroborat de Niles Register (Baltimore), care în numărul său din 21 septembrie 1839, afirmă (p. 64): „Avem motive să credem că secretul lui M. Daguerre . ... invenția va fi cunoscută aici la sosirea reginei britanice.”
16.   National Intelligencer (Washington, DC), 25 septembrie 1839. Cel puțin new-yorkezii au primit vestea adusă de regina britanică în după-amiaza zilei de 20 septembrie 1839 (vineri), pentru New York Weekly Herald, 21 septembrie 1839, afirmă că „ne-am primit pachetele (de la regina britanică) până la ora 2”.
17.   Informații prin amabilitatea domnului Alfred Rigling, bibliotecarul Institutului Franklin, Philadelphia. Raportul Gazette a fost retipărit în Journal of the Franklin Institute, v. 28, p. 209 (1839).
18.   Amintirile lui Morse despre aventura sa inițială în dagherotipie se găsesc într-o scrisoare scrisă șaisprezece ani mai târziu. Această scrisoare a fost adresată lui MA Root din Philadelphia și a fost publicată inițial de Root în Photographic Art Journal, ns, v. [454] 2, p. 280 (1855). Scrisoarea a fost retipărită de multe ori de atunci, apărând în ambele biografii ale lui Morse (adică cele ale SI Prime și ale EL Morse). Scrisoarea este datată 10 februarie 1855. O scrisoare oarecum asemănătoare a lui Morse din 18 noiembrie 1871 apare în Philadelphia Photographer, v. 9, p. 3 (1872).
19.   Anunțul a apărut pentru prima dată în New York Morning Herald, 3 octombrie 1839; și, de asemenea, pe 4, 5 și 7 octombrie 1839. Contul original Herald (cel din 30 septembrie) a apărut și în New York Weekly Herald pentru 5 octombrie 1839. Elementul care începe „The New Art Daguerreotype” este din New York Morning Herald din 4 octombrie 1839. Că această prelegere și apariția dagherotipului au creat mai mult decât o agitație obișnuită de interes este evidențiată de declarația corespondentului din New York al United States Gazette (Philadelphia), care a scris cu data de 5 octombrie 1839, în Gazeta din 7 octombrie 1839, după cum urmează: „Noua știință a dagherotipului, așa cum se numește, a creat ceva senzație aici și urmează să avem o prelegere în această seară. pe acest subiect de către un tânăr domn care este foarte recomandat de câțiva dintre cei mai instruiți oameni ai noștri.”
20.   Informațiile Seager se bazează parțial pe scrisoarea lui Morse menționată mai sus; și referitor la Seager care apare în articolul „The Daguerreotype”, care a fost publicat în American Repertory of Arts, Sciences, and Manufactures, v. 1, pp. 116-132, martie 1840. CE West în the New York Times pentru 19 februarie 1883, își dă relatarea despre aventura inițială și îl menționează pe Seager. Relatarea Occidentului trebuie scăpată pentru exactitatea detaliilor, pentru că el (Occidentul) descriea evenimente care aveau loc cu patruzeci și patru de ani mai devreme. Acord-
Intrând în contul West, Seager a dus procesul la Morse, iar Morse a fost creditat (de către West) cu realizarea primului dagherotip din această țară. După cum am văzut, relatarea contemporană din 30 septembrie 1839 nu menționează Morse, ci îl creditează direct pe Seager. West este coroborat, parțial, de un frate al lui George W. Prosch, producătorul de instrumente al lui Morse, care afirmă că Seager, un englez, se întorcea în această țară și tocmai când naviga din Londra, un prieten i-a aruncat o copie. a manualului lui Daguerre pe care Seager l-a dus lui Morse la sosirea sa în această țară. Afirmația lui Prosch, de asemenea, nu i se poate acorda prea multă

importanță așa cum a fost făcută în 1882. An-thony's Bulletin, v. 14, p. 76 (1882).

21. Chilton chiar merită mai mult decât avizul pe care i-am dat-o. El este menționat de multe ori de primii dagherotipişti pentru ajutorul pe care l-a putut oferi. A fost în avantajul lui să facă acest lucru, deoarece, fără îndoială, le-a vândut materiale pentru testele lor timpurii. Pentru o schiță a lui Chilton, vezi Photographic Art Journal, v. 10, p. 54 (1857). El a fost inclus în New York City Directory pentru anii 1839-40 ca medic și chimist.

22. Pentru o schiță biografică a lui Draper, vezi George F. Barker, National Academy of Sciences, Biographical Memoirs, v. 2, p. 351 (1886). Studiile lui Draper asupra acțiunii chimice a luminii, la care se face referire în text, vor fi găsite în Journal of the Franklin Institute, v. 23, p. 469 (1837); v 24, p. 38, 114 şi 250 (1837). Snelling, în 1854, a declarat că Draper a folosit timpuriu clorul împreună cu iod pentru a crește sensibilitatea plăcii. A Diction-ary of the Photographic Art, New York, 1854, p. 71."

23. Citatele din Draper vor fi găsite într-un articol al lui în The London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine, v. 17, p. 217, septembrie 1840.

24. Scrisoare de MA Root în American Journal of Photography, ns, v. 2, p. 355 (1859). Vezi și cartea lui Root, Camera și creionul, p. 351; și JF Sachse, Journal of the Franklin Institute, v. 135, p. 271 (1893). Am găsit o relatare contemporană care susține Root și Sachse, cel puțin, aproximativ. Se va găsi în United States Gazette (Philadelphia), 24 oct. 1839, p. 2, col. 1. Se scrie: „Marți ne-a fost expusă o placă fotografică a Liceului Central realizată de Joseph Saxton. Este prima încercare și este suficient de reușită pentru a demonstra frumusețea artei atunci când este perfecționată; și adăugăm că succesul arată, de asemenea, că arta este destul de susceptibilă de o îmbunătățire mare și imediată.” Ziua de marți la care se face referire este 22 octombrie 1839, astfel încât dagherotipul exista până atunci.

25. Camera și creionul, MA Root, p. 352; articolul Sachse, referire la care se face în 24; opera lui Johnson este menționată în National Gazette (Philadelphia), 8 februarie 1840, p. 3, col. l, și 11 februarie 1840, p. 1, col. 3.

26. Camera și creionul, MA Root, p. 353.

27. Revista lui McClure, v. 8, p. 10, noiembrie 1896.

28. Sunt îndatorat domnișoarei Margaret McClure, din Lexington, Ky., pentru informațiile referitoare la Colegiul Transylvania. Materialul provine dintr-o lucrare nepublicată a domnișoarei McClure, „Silhouettes and Daguerreotypes”, prezentată în fața Societății Istorice John Bradford în primăvara anului 1933.

[455]

29. V. 1, p. 131 (1840).

30. Gouraucl în a sa Description of the Daguerreotype Process publicată la Boston, în 1840, afirmă (p. 14): „În cincisprezece zile de la publicarea procesului lui M. Daguerre, la Paris, oamenii din fiecare trimestru făceau portrete. Domnul Lusse, de la Place de la Bourse, a fost unul dintre primii amatori care au reușit să le facă în modul cel mai satisfăcător.” Acest lucru ar indica, dacă Gouraud este de încredere, că primele portrete au fost realizate la Paris. Foarte probabil că s-a încercat aproape imediat ce Daguerre a descris procesul, dar având în vedere expunerile foarte lungi, chiar și portretele „în modul cel mai satisfăcător” trebuie să aibă a fost departe de reprezentări adevărate ale subiectului și nu ar fi putut fi

portrete de succes. Există, de asemenea, dovezi considerabile că Gouraud nu a fost un martor de încredere (vezi discuția din textul de la sfârșitul capitolului și referința 52), ceea ce ar invalida mărturia lui. Tissandier, francezul autoritatea, scriind în 1877, afirmă: „În 1840, s-au făcut încercări de a obține portrete cu dagherotip; dar expunerea îndelungată le-a făcut neapărat infructuoase.” History and Handbook of Photography, NY, p. 72. Comparați, de asemenea, această afirmație cu portretul lui Draper și scrisoarea lui Herschel scrisă lui Draper și publicată în text.
Cea mai autorizată autoritate franceză în această problemă, Georges Potonniée, face doar o scurtă referire la cele mai vechi portrete dagherotip franceze. În a sa History of the Discovery of Photography, tradusă de Edward Epstean (New York, 1936), Potonniée se referă (p. 173) la opticianul Richebourg care pretindea că a expus portrete dagherotip spre sfârșitul anului 1839.
30a. Vezi referințele l4 și 18.
[456]
31. Philadelphia Photographer, v. 5, p. 53 (1868). Bogardus, scriind în Revista Century, mai 1904, p. 86, menționează și afirmația lui Dixon, dar probabil sursa de informații a lui Bogardus a fost aceeași cu cea prezentată mai sus.
32. Sachse a ținut prelegeri despre faza de conserve a istoriei noastre în fața Institutului Franklin din Philadelphia pe 16 decembrie, 1892. Conferința a fost publicată în Journal of the Franklin Institute, v. 135, p. 271 (1893). A fost retipărit în London Photographic News,
1893, p. 294 și 326. Vezi și articolele lui Sachse din American Journal of Photography, v. 13, p. 241, 306, 355, 403, 451 și 543 (1892); v. 14, p. 369 (1893); v. 17, p. 552 (1896); de asemenea, LT W în British Journal of Photography, v. 67, p. 422 (1920). Câteva dagherotipuri foarte timpurii realizate în Philadelphia sunt reproduse în semiton în articolul lui Sachse al Institutului Franklin.
33. Portretele dagherotip realizate de Wolcott din New York și de Cornelius și Goddard din Philadelphia au fost expuse la o întâlnire a Institutului Franklin la această dată. Jurnalul Institutului Franklin, v. 29, p. 301 (1840). În același jurnal, p. 393, se precizează că la 28 mai 1840, au fost expuse câteva portrete dagherotip „realizate la stabilirea domnului R. Cornelius din strada a 8-a, lângă Castan”. În Proceedings of the American Philosophical Society, 15 mai 1840, v. 1, p. 213, se consemnează că „două Portrete dagherotip, cel al domnului Du Ponceau, celălalt al domnului Vaughan, luat de domnul Cornelius” au fost prezentate societăţii de către dr. Goddard. Ancheta îndreptată către actualele biblioteci ale acestei organizații relevă faptul că aceste portrete dagherotip nu mai sunt printre posesiunile acelei societăți.
Procedurile de mai sus oferă, de asemenea, câteva informații relevante. La ședința Societății din 6 decembrie,
1839, este consemnat (v. 1, p. 155): „Dr. Patterson a depus în fața Societății un specimen al Dagherotipului de către domnul Robert Cornelius, din Philadelphia”. Aceasta stabileşte faptul că primul dagherotip de Cornelius a fost realizat până la 6 decembrie 1839. Dacă a fost sau nu un portret nu avem de unde să ştim. La şedinţa Societăţii din 6 martie 1840 (v. l, p. 181, din Procesul de mai sus), „Dr. Patterson a expus câteva exemplare ale artei heliografice (dagherotip) de dimensiuni mari, executate de domnul Robert Cornelius din Philadelphia și a declarat Societății că domnul Cornelius a reușit să

obțină reprezentări frumoase pe o placă de argint extrem de lustruită.” Sachse citează acest lucru ca dovadă că Cornelius făcea portrete până în acest moment (6 martie), dar din nou informațiile indică doar că Cornelius făcea progrese în noua artă. Nu există nimic de spus dacă „reprezentările” erau portrete sau vederi.
Sursele intabulate mai sus sunt toate, desigur, secundare, bazându-se în mare parte pe cercetările lui Sachse. Am făcut o examinare considerabilă a materialului contemporan și, deși nu sunt complete, dovezile originale disponibile susțin punctul de vedere enunțat în text. S-a examinat National Gazette of Philadelphia, un ziar trisăptămânal, din februarie până în iunie 1840, precum și a mai multor alte ziare din Philadelphia din această perioadă și, deși s-a găsit de mai multe ori mențiuni despre portretele lui Cornelius, primul extins relatare apare în Monitorul Naţional, 27 iunie 184J), p. 3. Cu toate acestea, mențiunea anterioară (este făcută despre portretele lui Cornélius în Niles Register (Baltimore); 30 mai
1840. Gazeta Naţională, 23 aprilie,
1840, p. l, menționează portrete dagherotip ale „producției americane”, dar nu specifică producătorul. Ponderea tuturor dovezilor disponibile indică atunci că Cornelius nu făcea portrete decât la sfârșitul primăverii anului 1840.
O serie de scrisori și notificări ale lui WR Johnson în ziarele din Philadelphia ar trebui de asemenea menționate în acest sens. Johnson a scris la data de 19 octombrie 1839 (Gazeta Statelor Unite, 22 octombrie 1839, p. 2), că tocmai adusese cu el din străinătate un set complet de aparate pentru realizarea dagherotipurilor. La 31 ianuarie 1840, Johnson a anunțat o prelegere despre dagherotip. (United States Gazette, 3 ian. 1840, p. 3, adv.) În anunțul său el afirmă că prelegerea va fi ilustrată prin „diverse mostre de artă produsă în acest oraș, inclusiv piese de arhitectură, peisaje, vederi interioare. , statuare și obiecte din istoria naturală.” Observați în special că nu se face nicio mențiune despre portrete. Pare rezonabil să presupunem că, dacă s-ar fi făcut vreun portret în Philadelphia, Johnson le-ar fi menționat cu siguranță în anunț. Johnson era familiarizat cu opera lui Saxton, Goddard și Cornelius, pentru le menționează într-o scrisoare extinsă către Gazeta Națională, 11 februarie 1840, p. 1. Se referă din nou la faptul că fiecare dintre acești bărbați făcuse până la data de mai sus, „un număr de încercări reușite J*-5. în execuția progresului lui M. Daguerre." Aici, din nou, pare rezonabil să presupunem că, dacă oricare dintre aceștia ar fi realizat un portret de succes prin procesul dagherotipului, neobișnuirea evenimentului l-ar fi determinat pe Johnson stat.
Cornelius a trăit și a murit în Philadelphia și a fost unul dintre cetățenii ei proeminenți. S-a născut la 1 martie 1809 și a murit la 10 august 1893. Sunt în-[457 J
îndatorat doamnei Robert G. Barckley din Milford, Pa., a cărei bunica era o soră cu Robert Cornelius, pentru informații și ajutor în privința lui. Pentru schițe biografice ale lui Cornelius vezi History of the Cornelius Family in America, CS Cornelius, Grand Rapids, Michigan, 1926, cap. 8, p. 2; Philadelphia Inquirer, 11 august 1893, p. 1.
34. Londra, Edinburgh și Dublin Philosophical Magazine, v. 16, p. 535 (1840).
35. Draper a făcut afirmația, așa cum se poate vedea în scrisoarea sa către Herschel din 28 iulie 1840. A fost făcută din nou în Draper's Textbook of Chemistry, publicat de Harper și Bros., 1846, p. 93. O declarație tipică a vieții de mai târziu va fi găsită în Scientific

Mem-oirs (Harper și Bros., NY, 1878), p. 215. Vezi, de asemenea, scrisoarea lui CE West, New York Times, 19 februarie 1883.
36. American Repertory of Arts, Sciences, and Manufactures, v. 1, pp. 401-404 (1840).
37. Sunt îndatorat profesorului John W. Draper din Morgantown, W. Va., un nepot al doctorului Draper, pentru aceste informații. Profesorul Draper mi-a împrumutat cu amabilitate ambrotipul foarte excelent al doctorului Draper, a cărui copie apare la pagina 125.
37a. Vezi referința 23.
38. O comparație a metodei de iluminare descrisă de Draper și Wolcott arată că acestea sunt remarcabil de similare (referințele 40, 41 și brevetul lui Wolcott). S-ar putea ca Draper să fi adoptat metoda sa în mod independent, dar Wolcott se plânge de această problemă în foliows: „Modul de iluminare a persoanei, descris în același articol [acela de Draper în Philosophical Magazine] pare a fi o descriere a metoda folosită inițial de mine.” [458]
Repertul american de arte, științe și manufacturi, v. 2, p. 401, ianuarie,
1841.
39. Din nou, în utilizarea tetierei, publicarea lui Draper a fost precedată de cea a lui Wolcott. Wolcott o menționează în brevetul său din 8 mai 1840, US Letters Patent No. 1582. Tetierul fusese sugerat foarte devreme. The A thenaeum (Londra), 24 august 1839, p. 637, comentând faptul că Daguerre credea că portretele sunt imposibile, a sugerat că „capul putea fi fixat prin intermediul unui aparat de susținere”.
40. Repertoriul american de arte, științe și manufacturi, v. 1, p. 193, aprilie 1840.
41. Johnson a afirmat inițial că 6 octombrie 1839 a fost data la care a fost realizat primul portret al lui Wolcott, dar mai târziu a schimbat data la 6 sau 7 octombrie. Din moment ce 6 octombrie 1839, cade duminică, este mai probabil (dacă Johnson are dreptate) că 7 octombrie 1839 este data. Declarația originală a lui Johnson va fi găsită în Eureka, o revistă din New York pentru inventatori, v. 1, pp. 7, 23, 60, 69 și 92 (1846). Afirmația ulterioară (6 sau 7 octombrie), a susținut el, a fost confirmată de o înscriere în cartea de conturi a lui Wolcott și Johnson. American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 1O (1858-59).
SD Humphrey, editorul Humphrey's Journal, a susținut cu fermitate afirmațiile lui Wolcott. Humphrey a susținut în 1855 că avea în posesia sa portretul dagherotip original al lui Wolcott, realizat la 6 octombrie (7), 1839. Humphrey's Journal, v. 7, pp. 7 și 97 (1855) și v. 9, p. 352 (1858).
În 1858, Clubul Mecanicilor din New York a abordat problema primului portret fotografic și a solicitanților la onoare; Draper, Johnson (pentru Wolcott) și Morse
au fost rugați să-și prezinte declarațiile. Draper a răspuns într-o scrisoare din 3 mai 1858, adresată comitetului format din domnii Stet-son, Cohen și Seely (editorul American Journal of Photography), care a fost publicată în American Journal of Photography, ns. , v. 1, p. 2 (1858-9). Comitetul a luat în considerare probele prezentate, dar se pare că raportul lor nu a fost niciodată publicat. Contextul raportului poate fi judecat, totuși, după comentariul președintelui clubului, domnul Tillman, care a remarcat că „critica la adresa afirmației doctorului Draper a fost prea severă”. American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 12 (185859).Astfel avem doi dintre cei trei editori ai

revistelor fotografice ale vremii care s-au opus definitiv afirmației lui Draper. Al treilea, HH Snell-ing, din Photographic Art Journal, a rămas neutru, dar a declarat că a vorbit atât cu Morse, cât și cu Draper și că niciunul nu a pretins prioritate (American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 11 (1858-59)). .
Cea mai dăunătoare dovadă contemporană împotriva afirmației lui Draper, în opinia mea, este cea dată de propriul său asistent, WH Goode. Goode într-un articol din 17 decembrie 1840, publicat în American Journal of Science and Arts, v. 40, p. 137 (1841), afirmă: „Cea mai importantă aplicație la care a fost susceptibilă această artă – luarea portretelor din viață, căreia îi datorează interesul principal – a fost făcută cam în același timp * de profesorul Draper și de domnul Wolcott, un mecanic. a oraşului New York. Nici unul nu avea nicio cunoştinţă despre opiniile celuilalt." Ca Goode să facă această afirmație atunci când trebuie să fi fost conștient de afirmația lui Draper este echivalentul cu admiterea că Wolcott avea o revendicare foarte bună pentru prioritate.
• Mine cursive (R. T).
42. Camera și creionul, MA Root, p. 353. L TW (vezi referința 32) afirmă că Cornelius a deschis prima galerie din această țară la 16 februarie 1840, dar nu produce absolut nicio autentificare pentru aceasta. O comparație a metodelor de iluminare folosite de Cornelius date de Sachse (referința 32) cu cele ale lui Wolcott arată că acestea sunt de același caracter. O relatare contemporană a metodei lui Cornelius va fi găsită în National Gazette of Philadelphia, 27 iunie 1840, p. 3.
Root, scriind în 1856-64 (The Camera and The Pencil, p. 354), afirmă că „ale lor [adică ale lui Wolcott și Johnson] au fost primele camere deschise pentru portrete în Statele Unite”. Seely, editorul revistei American Journal of Photography și un membru al comitetului desemnat să investigheze afirmațiile lui Draper, Wolcott și Morse, face, de asemenea, o declarație similară. American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 197 (1860-61). Vezi, de asemenea, scrisoarea lui „G” publicată în American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 41 (1861-62). G. se referă la prima duminică din februarie 1840, ca fiind data vizitei sale la Wolcott și Galeria lui Johnson și menționează, de asemenea, contul Sun dat în text. Evident că „G” este în eroare de o lună.
43. Este posibil ca Morse, a cărui activitate profesională este descrisă mai târziu în text, să fi folosit la început această metodă. Corespondența sa indică faptul că a avut dificultăți considerabile în obținerea unui obiectiv. Mai mult, Johnson afirmă (Eureka, v. 1, p. 25 (1846)), „Profesorul Morse a venit și i-a propus domnului Wolcott să i se alăture în lucrul invenției.”
44. Relatarea despre introducerea procesului lui Wolcott în Anglia este în esență cea dată de John Johnson în Philadelphia Photographer, v. 5, pp. 174-7 (1868),
[459]
unde va fi găsită şi o retipărire a scrisorii lui Claudet care poartă acest subiect. Această relatare este coroborată de Jabez Hughes care scrie în Photographic News (Londra) și retipărită în Humphrey's Journal, v. 15, pp. 269 și 278 (1863-64), și de corespondentul lui Wolcott publicat în American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 119 şi 142 (1860-61). Claudet, scriind în 1845, afirmă că „invenția domnului Wolcott a fost la acea vreme o mare îmbunătățire și merită să fie consemnată în istoria dagherotipului ca un aranjament foarte

inteligent și foarte ingenios”. Jurnalul Institutului Franklin, v. 40, p. 113 (1845).
Pentru o scurtă schiță biografică a lui Wolcott, vezi American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 525 (186162).
44a. A se vedea referința 18.
45. Viața lui Morse, SI Prime, p. 403.
46. Câteva dintre aceste nume au fost găsite în literatura contemporană sau în lucrările și scrisorile personale ale lui Morse care se află în Biblioteca Congresului și care au fost examinate temeinic pentru istoria prezentă. Referirea la Brady poate fi găsită în capitolul 3; Southworth descrie experiențele sale ca elev al lui Morse în Philadelphia Photographer, v. 8, p. 315 (1871); pentru referirea la Cridland, îi sunt îndatorat doctorului Howard Jones din Circleville, Ohio, care mi-a permis să-l examinez pe corespondentul său cu WD McKinney din Columbus, Ohio, pe această temă. Cridland, bunicul lui McKinney, a fost inițial un producător de cadre care locuia în Philadelphia. El a făcut cunoștință cu Morse pentru a încadra unele dintre picturile și portretele sale (ale lui Morse).
Chiar și până la 17 aprilie 1841, acolo
[460]
este o referire la activitățile de daguerreo-typing ale lui Morse, căci la această dată a apărut în Niles Register (p. 112) următorul articol copiat din New York Journal: „Printr-o pregătire particulară a plăcii, descoperită de domnul Geo. Prosche din acest oraș, asemănările dagherotipului sunt luate în studioul profesorului Morse, cu cea mai perfectă corectitudine într-o secundă de timp - la fel de rapid, într-adevăr, cu cât deschiderea lentilei poate fi deschisă și închisă din nou." Prosche, care era producătorul de instrumente al lui Morse, încerca în mod evident „un rapid” care în acest moment tocmai intra în uz.
47. Referirea la caracterul inferior al primelor plăci americane este făcută de Johnson în articolele sale Eureka (vezi referința 41). Goode în Jurnalul American de Știință și Arte, v. 40, p. 137 (1841), afirmă: „Plăcile americane sunt extrem de imperfecte. Argintul abundă cu perforații, care apar ca puncte negre în imagini; de asemenea, ia o haină galbenă în loc de o haină albă la ardere”. Vezi, de asemenea, același jurnal, v. 43, p. 185 (1842), pentru observații similare.
48. Într-o scrisoare interesantă a lui Wolcott, datată 25 iunie 1840 și publicată în American Journal of Photography, v. 3, p. 42 (1860-61), Wolcott se referă la Stevenson ca fiind John G. Stevenson, care în mod evident făcea o afacere foarte bună la Washington, deoarece Wolcott era cu el și afirmă: „Sunt ocupat, ocupat, ocupat”.
49. Invitația lui Gouraud, pe care am citat-o, i-a fost adresată lui Thomas A. Cummings și va fi găsită în Cummings' Historic Annals of the National Academy of Design, Philadelphia, 1865, p. 158. Deoarece data la care Cummings a fost solicitat să fie prezent (4 decembrie 1839) este aceeași cu cea consemnată în Jurnalul lui Hone, v. 1, p. 391, Dodd, Mead și
Co., 1889, am presupus că Hone a primit aceeași invitație. Cum-mings, din neatenție, semnează invitația François Pamsel mai degrabă decât François Gouraud.
50. New York Morning Herald, 4 februarie 1840. Expoziţia lui Gouraud este descrisă şi în Niles Register, 11 ianuarie 1840, p. 312, unde se afirmă că Gouraud urma să meargă la Havana pentru a face vederi dagherotip care să fie trimise la Paris. Niles Register, 11 februarie 1843, p. 384, are, de asemenea, acest comentariu interesant: „Aflam din

ziarele din New Orleans că frumoasele imagini magice ale lui M. Daguerre din Paris, care au fost văzute și admirate de mii de oameni în această țară, au fost în întregime distruse de incendiu în noaptea al 29-lea ult."

51. Gouraud a făcut publicitate așa în New York Morning Herald, 5 martie 1840.

52. Un număr dintre aceste scrisori au fost găsite în lucrările lui Morse din Biblioteca Congresului și, așa cum era de așteptat, sunt favorabile lui Morse. Una dintre scrisorile lui Gouraud poate fi văzută în Boston Daily Advertiser and Patriot, 26 iunie 1840. Dacă Morse este de încredere (și cred că sinceritatea sa nu a fost niciodată pusă la îndoială), există o scrisoare a lui Morse din 27 octombrie 1840. , ceea ce ar indica faptul că Gouraud era un mincinos, dar și un șarlatan.

53. Acest manual este acum extrem de rar. Singurul pe care l-am văzut este în biblioteca Universității Harvard. Deși manualul lui Gouraud a fost primul publicat separat, trebuie menționată o traducere a manualului lui Daguerre, care a apărut într-un număr regulat al Jurnalului Institutului Franklin din noiembrie 1839 (v. 28, p. 303). A fost tradus de profesorul JF Frazer de la Universitatea din Pennsylvania.

54. Procesul lui Fizeau a fost anunțat, dar nu descris, de Arago în Comptes Rendus, v. JO, p. 488, martie 1840. A fost descris în întregime în Comptes Rendus, v. 11, p. 237, august 1840.

55. Introducerea acceleratorului a fost creditată în mod diferit lui John Goddard (London Literary Gazette, 12 decembrie 1840); lui M. Claudet, un francez rezident la Londra și deținător al drepturilor de brevet ale lui Daguerre în Marea Britanie, Comptes Rendus, v. 12, p. 1059, iunie 1841; iar Dr. Paul B. Goddard din Philadelphia. Ultima afirmație este făcută de Sachse (referința 32) și Root, The Camera and The Pencil, p. 352. Cu toate acestea, nu pot găsi nicio revendicare autentificată pentru dr. PB Goddard. Atât afirmația lui Sachse, cât și a lui Root se bazează pe o notă care apare în Proceedings American Philosophical Society, v. 3, p. 180 (1843), care face aluzie la prima utilizare a bromului de către Goddard în procesul fotografic, despre care se spune că a fost în decembrie 1839. Deoarece declarația nu a fost publicată decât patru ani mai târziu și nu este autentificată în continuare, dovezile nu pot fi admis. În plus, nu există nicio indicație în declarația că Goddard a folosit bromul ca accelerator al iodului. Este posibil ca Goddard să fi făcut pur și simplu niște experimente în care a înlocuit iodul cu brom. Cu toate acestea, s-a afirmat la o discuție a secțiunii fotografice a Institutului American din 1858 că „A fost un fapt incontestabil că Dr. Goddard din Philadelphia a introdus utilizarea bromului”. American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 11 (185859). A se vedea, de asemenea, referința 22.

Johnson a declarat că John Goddard era angajat al lui Johnson și Beard la Londra și că el (Johnson) a lucrat cu Goddard. Conform declarației lui Johnson, Wolcott [461 J
a fost primul care a încercat acceleratoare pentru placa de dagherotip și Johnson a continuat aceste eforturi când a ajuns în Anglia în toamna anului 1840. Succesul final al lui John Goddard, atunci, poate să fi venit din efortul inițial al lui Wolcott. Eureka, v. 1, p. 92 (1846) și Philadelphia Photographer, v. 5, p. 176 (1868).

56. Referirea la amestecul lui Wolcott este destul de comună în literatura timpurie despre dagherotipie. Compoziția amestecului este

dată de RJ Bingham în Philosophical Magazine, v. 29, p. 287, octombrie 1846.
57. A System of Photography, SD Humphrey, ed. a 2-a, Albany, NY, 18-19, p. 7. Vezi și un comentariu similar al lui Lester, The Gallery of Illustrious Americans, New York, 1850.
58. Al 3-lea, al 4-lea și al 5-lea brevet din Statele Unite în fotografie, toate pe dagherotipuri de colorare, au fost:
3. Scrisori brevet nr. 2522, 28 martie 1842, emise către BR Stevens și Lemuel Morse din Lowell, Mass.
4. Scrisori patente nr. 2826, 22 octombrie,
1842, eliberat lui Daniel Davis, Jr., din Boston, Mass.
5. Scrisori patente nr. 3085, 12 mai,
1843, eliberat lui Warren Thomson din Philadelphia, Pa.
Nr. 2391, al doilea brevet american în fotografie, a fost eliberat lui John Johnson, partenerul lui Wolcott, la 14 decembrie 1841, pentru un dispozitiv folosit la lustruirea plăcilor de dagherotip.
59. Memoriile lui John Quincy Adams, JB Lippincott and Co., Philadelphia, 1876, v. 11, pp. 401 și 430.
60. Voigtlander and I in Pursuit of Shadow Catching, James F. Ryder, The Cleveland Printing and Publish-ing Co., Cleveland, 1902, cap. I. De asemenea, sunt îndatorat lui Ryder pentru o mare parte din [462] informațiile din paragrafele care urmează imediat în text.
61. Informațiile mele despre Plumbe au fost adunate dintr-o varietate de surse împrăștiate. Originea schemei sale de cale ferată din Oregon, împreună cu unele materiale biografice, va fi găsită în Annals of Iowa, John King, Seria 3, v. 6, p. 289, un articol care a fost retipărit din Dubuque Daily Times din ianuarie 1869. King nu face însă nicio mențiune despre cariera sa în dagherotipie. Legătura dintre Plumbe, inițiatorul căii ferate din Pacific și dagherotip se găsește în New England Historical and Genealogical Register, v. XI, p. 367, octombrie 1857. Galeria lui Plumbe din New York a fost situată la 251 Broadway din 1843 până în 1846 inclusiv. Pentru sursa informațiilor de mai sus, îi sunt îndatorat domnișoarei Dorothy Barck, șefa departamentului de referință, Societatea istorică din New York.
În plus, au fost folosite următoarele informații: Root, The Camera and The Pencil, pp. 360 și 361; reclame sau note de știri în The National Intelligencer, Washington, DC, 22 ianuarie 1846, 24 februarie 1846, 21 mai 1846, 30 mai 1846 și 7 iulie 1846; Antichități, v. 8, p. 27 și 28, iulie 1925, un articol despre Plumbeo-tipuri de RP Tolman; Revista de artă fotografică, v. 1, p. 138 (1851). Am oferit câteva informații suplimentare despre Plumbe în articolul meu „John Plumbe, primul fotograf cunoscut la nivel național al Americii”, care a apărut în American Photography, v. 30, p. I (1936). Întâlnirea dintre Plumbe și Stevenson descrisă în articolul de mai sus este imaginară. Plumbe a fost la Washington în vara lui 1839 și, fără îndoială, a făcut cunoștință cu Stevenson, deoarece dagherotipurile lui Stevenson erau un subiect popular de conversație.
Samuel C. Busey, Columbia Historical Society Records, v. 3, p. 81 (1900), îl creditează pe Plumbe ca fiind primul dagherotipist din Washington, dar nu atribuie o dată originii eforturilor lui Plumbe. Busey evi-demly înseamnă că Plumbe a fost primul dagherotipist localizat în mod permanent în Washington, deoarece reclama lui Stevenson citată în text contravine cu siguranță oricăror eforturi ale lui Plumbe.
Zina E. Stone în Old Residents Historical Association, Lowell, Mass., v. 5, p. 165 (1894), afirmă că Plumbe a fost probabil primul

dagherotipist permanent din Boston. Înainte de sfârșitul anului 1841, în Boston existau trei da-guerotipişti, dintre care Plumbe era unul. Brevetul Statelor Unite nr. 2826, din 22 octombrie 1842 (vezi referința 58), a fost atribuit lui John Plumbe din Boston.

62. Memoriile lui John Quincy Adams, v. 12, p. 8.

63. Distrugerea Galeriei Naționale Daguerrean este descrisă în Humphrey's Journal, v. 4, p. 12 (1852). Au existat „galeriile naționale" similare începute în alte perioade. Lucrarea lui Brady, care este descrisă în text, a fost una; alta care a primit o atenție publică considerabilă a fost cea a lui DDT Davis din Utica, NY, ale cărei dagherotipuri au fost realizat în 184950, la Washington (Western Photographic News, v. 2, p. 273 (1876)).Acesta a fost, de asemenea, distrus de incendiu, Photographic Art Journal, ns, v. 2, p. 121 (1855).

64. Pentru istoria ulterioară a acestei gravuri vezi American Review, v. 4, p. 431 (1846); v. 6, 654 (1847). Gravura în mezzotinta de T. Donly măsura 32" x 40" și conținea peste 100 de figuri, despre care se spune că toate au fost reproduse din da
guerreotipuri realizate de Anthony și Edwards în anii 1842-46. Se presupune că scena prezintă ultima adresă a lui Clay în Senat în 1842, dar nu toate persoanele reprezentate în gravură au fost de fapt prezente. Prima referire la American Review (dată mai sus) enumeră un număr destul de mare de personaje portretizate și comentează: „Un astfel de specimen de pricepere și întreprindere americană nu a fost văzut până acum".
Placa a fost retușată și îmbunătățită în 1847 și s-au făcut impresii suplimentare. Acestea poartă amprenta lui E. Anthony, 247 Broadway. Gravura este descrisă și în Photographic Art Journal, v. 1, p. 318 (1851).

65. Cu toate acestea, farfuriile franceze au oferit întotdeauna plăcilor americane o concurență bună. Mulți dagherotipişti au preferat plăcile franceze. Cea mai mare parte a profesiei înscrise la concursul Anthony din 1 853 (descris mai târziu în text) foloseau farfurii franceze, favoritul fiind „Star 40". Steaua era marca comercială care apărea pe marginea plăcii într-un colț, iar „40" se referea la numărul de părți de argint conținute în placă, adică un „40" conținea 1/40 de argint, restul fiind cupru. . Acest lucru înseamnă practic să spunem că 1/40 din grosimea plăcii era de argint, restul de 39/40 fiind de cupru. În plus față de „anii 40", au fost fabricați „anii 20", „anii 30" și „anii 60". Revista de artă fotografică, v. 1, p. 92 (1851); v. 7, p. 7 (1854).

66. Informațiile mele referitoare la Anthony se bazează pe Root, The Camera and The Pencil, pp. 361-363; un necrolog al lui Edward Anthony care a apărut în New York Daily Tribune, 15 decembrie 1888; și sursele enumerate mai jos. HT Anthony a murit în 1884. HT Anthony era responsabil de divizia de producție a E.

și HT Anthony și Co. și era el însuși un amator entuziast. „Era un dicționar fotografic, o enciclopedie și o carte de text combinate", spune EL Wilson la moartea sa (Philadelphia Photographer, v. 21, p. 341 (1884)). Instituția Anthony așa cum a apărut în 1854 este descrisă în Photographic Art Journal, ns, v. 1, pp. 202-206 (1854). Sunt incluse o serie de gravuri în lemn din diferite faze ale departamentelor de producție. Povestea conexiunii lui Anthony cu sondajul graniței de nord-est a fost repetată de mai multe ori. Cea mai veche dintre aceste relatări pe care le-am găsit este dată în Photographic Art Journal, ns,

v. 1, p. 120 (1854), care include, de asemenea, informații biografice suplimentare referitoare la Edward Anthony.
Am încercat să găsesc mai multe dovezi originale pentru aceasta, dar până acum nu am reușit. James Renwick, care l-a angajat pe Anthony pentru sondajul granițelor, a făcut trei rapoarte către secretarul de stat cu privire la sondaj, dar în niciuna dintre acestea nu îl menționează pe Anthony sau dagherotipuri. Cu toate acestea, Renwick pare să fi fost tulburat pentru că cheltuia prea mulți bani pe aceste sondaje și poate că a considerat că este de nerecomandat să facă un raport oficial în această privință, mai ales că arta era atât de nouă și neîncercată în acest scop.
Din informațiile date la referința 64 ar reieși că Anthony și partenerul său erau în afaceri până în 1842 și că Edward Anthony era în afaceri pentru el însuși până în 1847. Denumirea firmei în această perioadă este diferită ca Anthony, Edwards și Chilton; Anthony, Edwards și Clarke; Anthony, Edwards și Co.; și Anthony, Clarke și Co. . . . Vezi Democratic Review, v. 13, op. p. 563 (1843); v. 14 (1844), frontispiciu; v. 16, martie, 1845 (portret), iunie, [464]
1845 (portret); și v. 18, p. 157 (1846), unde o notificare foarte favorabilă a portretelor dagherotip din Revista Democrată din această perioadă este creditată „Galeriei Naționale de Miniatura” a acestora. Pare probabil că Edwards și Anthony au făcut cea mai mare parte a lucrării fotografice propriu-zise.Chilton ar fi fost James R. Chilton menționat în capitolul I sau un H. Chilton, un dagherotipist, căruia îi sunt creditate mai multe portrete în Democratic Review. , de exemplu, Democratic Review, v. 14, op. p. 447 (1844) Pentru o istorie timpurie a Scovill Manufacturing Company și legătura ei cu fotografia americană, vezi Humphrey's Journal, v. 10, p. 295 (1859).
Informațiile referitoare la istoria mai modernă a lui E. și HT Anthony au fost furnizate de regretatul BB Snowden de la Agfa-Ansco Corporation.
67. Dagherotipul Jackson care este reprodus în text a fost atribuit în mod diferit lui Brady; lui Dan Adams din Nashville, Tennessee; și lui Anthony, Edwards and Company. Afirmația lui Brady este următoarea: în interviul lui Townsend (vezi referința 71), el afirmă: „Am trimis la Hermitage și l-am dus pe Andrew Jackson abia la timp pentru a-și salva liniamentele bătrâne pentru posteritate”; un dagherotip al lui Jackson în galeria lui Brady din New York. se face referire în Photographic Art Journal, v. l, p. 63 (1851); un negativ pe placă umedă a dagherotipului se numără printre negativele Brady din dosarele Departamentului de Război și este copia din care este reprodusă ilustrația. Afirmația lui Adams este descris în McClure's Magazine, v. 9, p. 803 (1897), unde afirmă că dagherotipul original a fost l %" x %", ceea ce îmi sugerează că aceasta este o copie a dagherotipului original. Afirmația lui Anthony ,
Edwards and Company se găsește într-un insert la Democratic Review, v. 17 (1845). Portretul este datat „Hermitage, 15 aprilie 1845” și menționează „dintr-un dagherotip de Anthony, Edwards and Co”. A fost publicat pentru prima dată în numărul din septembrie 1845 al Revistei Democratice.
Acest lucru pare să-i dea lui Anthony, Edwards and Company cea mai bună pretenție, deoarece Jackson a murit pe 8 iunie,
1845. Este posibil ca Brady să fi fost operatorul trimis să facă dagherotipul, în ciuda declarației sale date mai sus. De asemenea, este posibil ca Brady și firma Anthony și-au pus în comun interesele și să fi finanțat afacerea. Brady a lucrat pentru această firmă, așa cum

demonstrează un portret al lui Millard Fillmore după un dagherotip de Brady și publicat de Edward Anthony. Portretul lui Jackson a fost publicat din nou în Democratic Review, iulie,
1846. Charles H. Hart, o autoritate de top în portretistica istorică, afirmă că acest dagherotip „este fără îndoială cel mai important portret al lui Jackson din existență”. Revista lui Mc-Clure, v. 9, p. 795 (1897).
68. The Diary of President Polk, editat de Allan Nevins, Longmans, Green and Co., NY, 1929, p. 374.
69. Vezi, de exemplu, „MB Brady. His Photos, 1861-65”, de Charles Flato, Hound and Horn, v. 7, pp. 3541 (1933).
70. The Gallery of Illustrious Americans, C. Edwards Lester (Redactor); MB Brady, F. D'Avignon, C. Edwards Lester, editori, New York, 1850.
71. Pentru un bărbat care a fost atât de proeminent, informațiile despre Brady sunt extrem de slabe. Cele mai importante surse de informații cu privire la viața sa sunt (a) un articol de C. Edwards Lester, „MB Brady and the Photographic Art”, The Photo
graphic Art Journal, v. 1, pp. 36-40, ianuarie 1851, și (b) un „Interviu cu Brady”, de George Alfred Townsend, care a apărut în New York World, 12 aprilie 1891. În plus există necrologurile lui Brady care au apărut în Washington (DC) Post, 18 ianuarie 1896; Steaua de seară de la Washington din aceeași dată; New York Tribune, 19 ianuarie 1896; câteva informații în Root, The Camera and The Pencil, p. 375; The Gallery of Illustrious Americans, descrisă în referința 70; și multe note împrăștiate prin literatura vremurilor, dintre care unele sunt date mai jos. Lanier în Review of Re-views, v. 43, p. 307 (1911), afirmă că Brady s-a născut în Irlanda și că l-a însoțit pe Morse în Europa în călătoria sa din 1838-39, dar nu autentifică aceste afirmații. Townsend, un jurnalist abil și unul dintre primii care și-au semnat numele în articolele din ziare, în interviul său îl citează pe Brady spunând că s-a născut în țara Lake George, New York, în jurul anilor 1823-24. Am verificat toate datele și declarațiile suplimentare date în interviul Townsend și acestea sunt de acord cu data furnizată de Lester cu patruzeci de ani mai devreme (sau din alte surse contemporane). Lester, însă, nu dă data nașterii sau locul nașterii, ci spune că „acum are [1851] aproximativ treizeci de ani”. Necrologul Washington Star afirmă că Brady avea șaptezeci și șase de ani când a murit pe 16 ianuarie 1896, în New York City. Aceasta ar însemna că s-a născut în 1829 sau 1830. Acest lucru pare puțin probabil, pentru că avea un frate, John. care s-a născut în această perioadă. John Brady a murit la 9 august 1851 (New York Herald, 11 august 1851). Având în vedere declarația lui Brady și faptele de mai sus, este evident că Brady nu știa vârsta lui exactă, dar că probabil s-a născut în 1822 sau 1823.
Din acordul orașului-

trimite și declarațiile Lester. Consider că interviul Townsend poate avea o încredere considerabilă și că este probabil corect. Împreună cu aceasta, este și faptul că puțini irlandezi se rușinează să pretindă „vechiul gazon” drept țara nașterii lor – dacă Brady s-ar fi născut acolo, ar fi spus asta. Povestea despre călătoria lui Brady cu Morse în Europa, prezentată de Lanier, sunt sigur că este greșită. Nici Lester, nici Townsend nu spun nimic despre asta; nu există nicio mențiune despre Brady în scrisorile lui Morse din această perioadă (1839), fie publicate, fie nepublicate (cel puțin dintre cele din Biblioteca

Congresului) și, în plus, atât declarația Lester, cât și declarația Townsend (scrisă la patruzeci de ani una de alta) sunt de acord cu introducerea lui Brady în Morse prin William Page după ce Morse se întorsese din Europa în 1839.
Declarația cu privire la fotografiile președinților lui Brady este dată în interviul Townsend și este verificată printr-o examinare a listei de negative Brady achiziționate de departamentul de război și publicate în Catalogul de subiecte nr. 5, Lista fotografiilor și negativelor fotografice referitoare la la The War for the Union, Washington, Government Printing Office, 1897, și prin informații furnizate de doamna M. Handy Evans din Washington, DC, unul dintre moștenitorii lui MB Brady.
În ceea ce privește metoda lui Brady de a conduce afacerile și absențele sale de la afaceri în ultima parte a erei dagherotipului sunt următoarele fapte: Brady a fost în Europa din iunie 1851 până în mai 1852. Se pare că avea o sănătate precară când a a plecat, dar s-a îmbunătățit considerabil la întoarcere. Jurnalul lui Humphrey, v. 2, p. 117 (1851); v. 4, p. 47 (1852); Revista de artă fotografică, v. 3, p. 130 (1851); v. 3, p. [466]
320 și 383 (1852). Câțiva ani mai târziu citim: „Domnul Brady este din nou rustic la țară”. Revista de artă fotografică, v. 9, p. 288 (1856). În Revista de artă fotografică, ns, v. l, p. 104 (1854), citim: „Deși domnul Brady nu este un operator practic, totuși dă dovadă de un management superior în afacerile sale și, în consecință, merită laude pentru poziția înaltă pe care a atins-o în fraternitatea daguerreană”. Din nou, „Brady i-a păstrat în mod constant pe cei mai pricepuți și învățați profesori din domeniu”. Revista de artă fotografică, ns, v. l, p. 256 (1854). A se vedea, de asemenea, reclama lui Brady din Gallery of Illustrious Americans (referința 70) unde el afirmă că „departamentul de operare este aranjat în cel mai științific mod și condus de persoane cu pricepere recunoscută în profesie”. De asemenea, cu câțiva ani mai devreme, citim: „Brady nu este un operator în sine, o vedere defectuoasă excluzând posibilitatea ca acesta să folosească camera cu orice siguranță, dar este un artist excelent, totuși.” Revista de artă fotografică, v. 1, p. 138 (1851). Brady a condus, de asemenea, un colegiu dagherrean, al cărui președinte a fost, în legătură cu galeria din New York, în care s-a predat pregătirea în dagherotipie. Revista de artă fotografică, ns, v. l, p. 256 (1854).
Prima instituție de dagherotip a lui Brady și-a început activitatea în 1844. El apare pentru prima dată în New York City Directory pentru 1843-44 ca Brady, Math. B., bijuterii bărbat, 164 Fulton. Următorul număr al Directorului, 1844-45, îl enumeră după cum urmează: Brady, Matthew B., producător de bijuterii, miniaturi și cutii chirurgicale, 187 B'way, vizavi de John: Also Daguerrean miniature gallery, 207 B'way, C. Fulton, intrarea l 62 Fulton. Acest lucru este confirmat de anunțul lui Brady privind deschiderea Washingtonului său permanent galerie în National Intelligencer, .ian. 26, 1858, unde afirmă: „Domnul Brady aduce galeriei sale din Washington rezultatele experienței de paisprezece ani în Europa și America”.
Succesul lui Brady la Târgul Institutului American este prezentat în Lista primelor acordate de managerii târgului anual, 1844, p. 7. Anthony, Edwards and Co., John Plumbe și Brady au primit cu toții o diplomă „pentru cele mai bune asemănări daguerreane”; în Lista cu același titlu pentru 1845, p. 8, Brady și P. Haas au primit medalii de argint; aceeași listă, 1846, p. ll, Brady a primit o medalie de argint pentru cel mai bun exemplar de dagherotip; aceeași listă, 1849, p. 12,

Brady a primit medalia de aur pentru cel mai bun dagherotip. Aceasta a fost prima medalie de aur acordată de Institutul American pentru dagherotipuri. Este interesant de observat că primul premiu pentru un dagherotip de către acest Institut a fost acordat în 1840 lui AS Wolcott; o diplomă pentru cele mai bune exemplare de asemănări dagherotip, deasupra List, 1840, p. 47.
Am trecut în revistă cariera timpurie a lui Brady într-un articol, „MB Brady and the Daguerreotype Era”, care a apărut în American Photography, v. 29, pp. 486 and 548 (1935).
72. Statistical View of the United States, un compendiu al celui de-al șaptelea recensământ, JDB DeBaw, Washington, 1854, p. 72. '126.
73. Gurney a primit medalia de aur de la Târgul Institutului American pentru dagherotipuri în 1851 și 1854 și premiul Anthony în 1853. Vezi Daguerreian Journal, v. 2, p. 340 (1851); Revista de artă fotografică, v. 6, p. 383 (1853); v. 7, p. 7 (1854); v. 8, p. 384 (1855); de asemenea, o medalie de aur pentru fotografiile de hârtie la Târgul Institutului American în 1856. Photographic Art Journal, v. 9, p. 384 (1856).
74. Această schiță a lui Jeremiah Gurney a apărut în New York Star, 6 noiembrie 1887. Gurney și Fredricks și-au dizolvat parteneriatul în 1856. Charles D. Fredricks a deschis un sediu separat în august 1856. Photographic Art Journal, ns, v. 3, p. 288 (1856).
75. Un articol lung despre „Fotografie în Statele Unite” a apărut în New York Daily Tribune, la 29 și 30 aprilie 1853. H’ presupunem că erau două mii de dagherotipişti la lucru în 1853 și că fiecare a produs în medie 1500 dagherotipuri pe an (o medie de cinci pe zi lucrătoare), cifra de 3.000.000 de dagherotipuri anual ar reprezenta o cifră rezonabilă. Marile unități și mai ales fabricile de dagherotip menționate mai târziu în text trebuie să fi scos zilnic sute de aceste dagherotipuri. Dagherotipistul cu barca fluvială menționat mai târziu în text a realizat 1000 de dagherotipuri în patru luni! În plus, Snelling remarcă (Photographic Art Journal, v. 3, p. 66 (1852)), „Domnul Gurney ne informează că a primit 120 USD pentru fotografiile făcute în întregime de el însuși într-o singură zi”. Întrucât Gurney's era una dintre marile unități, cu siguranță trebuie să fi avut și alți operatori în afară de el, astfel încât numărul total care s-a dovedit într-o zi trebuie să fi fost mare.
76. Jurnalul Daguerreian, v. 3, p. 20 (1852). Daguerreville se afla la o milă sud de Newburgh, NY, pe malul de vest al Hudson. A fost sediul unei mari unități de producție de provizii de dagherotip deținute de W. și WH Lewis.
77. Casa celor șapte frontoane a fost începută de Hawthorne în toamna anului 1849, astfel încât familiaritatea sa cu dagherotipul și dagherotipul-
[467]
ists antedatate 1849. Vezi Nalhaniel Hawthorne and His Wife, de Julian Hawthorne, v. 1, p. 381 (1885). Citatul lung din opera lui Hawthorne va fi găsit în capitolul 6, Casa celor șapte frontoane.
78. Epoca vie, v. 9, p. 551 (1846). Articolul despre dagherotip este unul retipărit din Christian Watchman, probabil din același an.
78a. National Gazette (Philadelphia), 27 iunie 1840, p. 3.
79. Povestea va fi găsită în Western Photographic News (Chicago), v. 2, p. 218 (1876).
80. Acest incident cu alții va fi găsit în Photographic Art Journal, v. 7, p. 359 (1854).
81. Revista de artă fotografică, v. 8, p. 252 (1855).

81 a. A se vedea referința 78.
82. Jurnalul Daguerreian, v. 2, p. 19 (1851).
83. The Illustrated London News, v. 18, p. 425 (1851).
84. National Intelligencer, 7 iunie, 1851.
85. Exhibition of the Works of In-dustry of All Nations, 1851. Rapoarte ale juriilor, Londra, 1852. Tipărit pentru Comisia Regală. Premiile pentru clasa X, în care a fost inclusă fotografia, vor fi găsite la paginile 63 și 64. Brady citește „dagherotipuri”, „dagherotipul” al lui Lawrence și „dagherotipul lunii” al lui Whipple. O discuție mai extinsă a exponatelor fotografice va fi găsită la pagina 244 și urm. a Raportului. Al doilea citat este din Official Description and Illustrated Catalog, Londra, 1852, 3 v.; v. 3, p. 1464.
[468]
86. Dagherotipurile lui Whipple ale lunii sunt descrise în Photographic Art Journal, v. 2, p. 94 (1851), unde este dată o schiță biografică a vieții sale. Vezi, de asemenea, Camera și creionul, MA Root, p. 364.
87. Memorii științifice, John W. Draper, New York, 1878, p. 214.
88. Evoluția fotografiei, Werge, p. 54.
89. Pentru observațiile despre dagherotipurile europene vezi Humphrey's Journal, v. 4, pp. 314 și 348 (1852-53). Vezi, de asemenea, remarcile atribuite lui Claudet, unul dintre cei mai celebri dagherotipişti londonezi, în Photographic Art Journal, v. 1, p. 188 (1851).
90. Camera și creionul, MA Root, p. 363, și Werge, Evoluția fotografiei, p. 54 de ani, descriu cariera lui Mayall.
91. Camera și creionul, MA Root, p. 359. Thomson provenea de asemenea din Philadelphia inițial. Sachse, American Journal of Photography, v. 13, p. 451 (1892).
92. Vezi, de exemplu, buff-ul ilustrat și descris în Photographic Art Journal, v. 1, pp. 59 și 60 (1851).
93. Citatele sunt din Evoluția fotografiei, pp. 48 și 54.
93a. A se vedea referința 92.
94. Vezi biografia lui Whipple menționată în referința 86 și Daguerreian Journal, v. 2, p. 114 (1851); Revista de artă fotografică, v. 3, p. 271 (1852). Werge, The Evolution of Photography, spune (p. 53): „În ansamblu, cred că Boston a fost înaintea New York-ului în ceea ce privește întreprinderile și utilizarea aparatelor mecanice în legătură cu fotografia.” Asta a fost în 1853.
95. The Illustrated London News, 21, p. 76 (1852).
96. La Lumière, v. 1, p. 138 (1851). [t a fost tradus atât de The Da-guerreian Journal, v. 3, p. 19 (1851-52), și Revista de artă fotografică, v. 3, p. 22 (1852). Dacă cititorul este interesat de descrierea unei galerii reale, lăsați-l să consulte American Photography, v. 29, p. 548 (1935), unde apare o imagine în stilou a galeriei lui Brady deschisă în martie 1853, care este retipărită din Humphrey's Journal, v. 5, p. 73 (1853-54). Retipărirea nu diferă foarte mult, cu excepția caracterului ornamentat al textului, de cea dată de La Lumière.
97. Pentru portretele dagherotip ale lui Daguerree vezi Photographic Art Journal, v. 3, p. 294 (1852); American Fournal of Photography, ns, v. 4, p. 15 (1861-62); Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 56 (1881); CW Caniield, „Portretele lui Daguerre”, American Annual of Photography,

1891 și 1893; G. Cromer, Bulletin de la Société Française et Photographie, seria 3d, v. 20, p. 6 (1933).
98. Notele mele sunt pline cu multe referințe legate de preț și dimensiune. Următoarele sunt ilustrative: Photographic Art Journal, v. 1, p. 213 (1851); v. 6, p. 32 (1853); Jurnalul Da-guerreian, v. 1, p. 51 (1851); v. 2, p. 114 și 209 (1851); ". 4, pp. 58 și 287 (1852-53); Philadelphia Photographer, v. 7, p. 265 (1870); Werge, The Evolution of Photography, p. 53. Sachse, American Journal of Photography, v. 18 , p. 103 (1897), reproduce o parte din cartea de numerar din 1844 a Langenheim Brothers, o firmă importantă de dagherotip din Philadelphia.Prețul mediu practicat pentru aproximativ trei sute de dagherotipuri era puțin sub cinci dolari fiecare.
99. Am preluat reclama lui Brady din Humphrey's Journal. v. 5, p. 16 (1853). A fost retipărită cu comentariile unui cotidian din New York.
100. Vizitatorul a fost John Werge. Vezi Evoluția fotografiei, p. 200.
101. New York Daily Tribune, 18 iunie 1853. Vezi, de asemenea, Humphrey's Journal, v. 5, p. 207 (1853-54).
102. Jurnalul Daguerreian a fost numit astfel pentru primele sale trei volume (1850-51); de la volumele 4 la 13 inclusiv (1852-1862) a fost continuat ca Humphrey's Journal of the Daguerreotype and Photographic Arts; volumul 14 a fost numit Humphrey's Journal of Photography and the Heliographic Arts and Sciences; volumele 15 până la 21 (1864-1870), Humphrey's Journal of Photography and the Allied Arts and Sciences. Publicarea a fost suspendată din ianuarie până în martie 1852. Revista de artă fotografică a fost numită așa de la volumele 1 până la 6 inclusiv; după aceea a fost Jurnalul fotografic și de artă plastică; volumele 1 până la 6 (1851-53) au fost denumite seria 1; seria 2 cuprindea volumele 1 până la 12 (1854-9) și seria 3, volumul 1 (1860). Începând cu 1861, Revista Fotografică și de Artă Frumoasă a fost combinată cu Jurnalul American de Fotografie și Allied Arts and Sciences. Combinația a fost anunțată în American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 207 (1860-61). Ultimul jurnal, editat de Charles A. Seely, AM, a fost fondat în 1852 și a inclus volumele de la 1 la 6. Începând cu iunie 1858, a fost publicată o nouă serie care includea volumele de la 1 la 9. The American Journal of Photography a încetat publicarea în 1867 când a fost combinat cu Humphrey's Journal (așa anunțat în [469 J
Jurnalul lui Humphrey, v. 19, p. 235 (1867-8)). Primul concurent pe care l-au avut primele două reviste a fost jurnalul fotografic francez La Lumière. Singura copie a v. l, nr. 1 din La Lumière 1 examinată a fost datată 9 februarie 1851. Atât nr. 1, cât și nr. 2 din acest dosar erau, de asemenea, marcate cu „2e”, ceea ce ar sugera că ei erau a doua ediție a fiecăruia. De ce ar trebui să existe două ediții ale unei reviste este un mister. Este posibil ca prima ediție a nr. 1 să nu aibă o formă periodică. În v. 1, p. 138, din La Lumière se va găsi menționarea atât a Jurnalului Daguerreian, cât și a Jurnalului de Artă Photographie, cu data primului număr dată, și nu s-a încercat să revendice prioritate de publicare a lui La Lumière față de nici unul. Pe pagina de titlu a v. l din La Lumière scrie „Première Année— 1851”. O schiță biografică a lui Snelling (cu portret) va fi găsită în Camera, v. 47, p. 391, decembrie 1933, de AJ Olmsted de la Muzeul Național al Statelor Unite. Nu am putut găsi decât puține lucruri despre Humphrey și Seely. Toți trei au fost foarte activi în cercurile fotografice din 1819 până în 1860.
103. Pentru observarea dagherotipurilor colorate ale lui Hill, vezi The Daguerreian Journal, v. 1, pp. 209, 217; v. 2, p. 17, 21, 28, 113,

145, 305, 340 (185051); Photographie Art Journal, v. l, pp. 62, 116, 124, 187, 191, 255, 333, 340, 377-379 (1851). Citatele atribuite lui Morse vor fi găsite în The Daguerreian Journal, v. 2, p. 21 (1851) și National Intelligencer (Washington), 14 iunie 1851, unde este dată o lungă scrisoare de la Morse care descrie vizita sa la Hill. Referirea la apariția lui Hill în fața comitetului Senatului este dată în New York Daily Tribune, 29 aprilie-[470 J
30, 1853. Hill a încercat de fapt în 1855 să reînvie interesul dagherotipiştilor pentru procesul său de culoare. A urmat o furtună de proteste sub formă de scrisori către jurnalele fotografice – o astfel de scrisoare se referă la Hill „Prințul insectelor” – așa că nu există nicio îndoială cu privire la ce credeau contemporanii săi despre el. Jurnalul lui Humphrey, v. 8, p. 321 (1855), și Photographic Art Journal, v. 8, p. 32 (1855). Omul poate să fi avut un proces, sau poate să fi crezut că a avut unul, adică s-a înșelat. Root, scriind câțiva ani mai târziu, spune: „Demersurile lui [Hill] au reușit, dar parțial, dacă nu, și – se pare că a existat înșelăciune în această chestiune”. Camera și creionul, p. 376; Rădăcină, p. 316, mai spune că a examinat unul dintre presupusele dagherotipuri colorate ale lui Hill și era sigur că a fost colorat manual. Hill a murit în 1865. Humphrey's Journal, v. 16, p. 315 (1864-65).
104. Această estimare, cred, este conservatoare. Se bazează pe producția de 3.000.000 anual, estimarea New York Tribune. (Referința 75.) Dacă acest număr ar fi produs anual în 1849, 1850, 1852 și 1853, anii mari de producție de dagherotip, totalul ar fi de 12.000.000. În 1851, ca urmare a fiasco-ului Hill, și în 1854, ca urmare a fotografiei pe hârtie, producția anuală a fost probabil mai mică; dar în ambii ani producția de dagherotipuri trebuie să fi fost mare – să zicem 3.000.000 pentru ambii ani combinați. În plus, ar trebui adăugată producția pentru anii 1840-1849 și 1855-1860, care în total ar constitui un număr deloc neglijabil.
105. Evoluția fotografiei, p. 42. Un necrolog al lui White-
hurst apare în Philadelphia Photographes, v. 12, p. 300 (1875).
106. Vezi relatarea lui Sachse despre Lhe Langenheims, Journal of the Franklin Institute, v. 135, p. 271 (1893). Pentru o mențiune contemporană a dagherotipurilor Langenheim din Niagara, vezi Philadelphia Public Ledger, 7 mai și 4 iunie 1846, domnul FD Langenheim, un fiu al lui William Langenheim, mi-a împrumutat cu amabilitate un set de dagherotipuri originale care sunt reproduse în text. . Placa de montaj este datată m tipar „iulie 1845”.
107. Articolul a apărut pentru prima dată în London Photographic News pentru 1865. Werge îl retipărește în cartea sa, p. 140.
108. Root, The Camera and The Pencil, menționează dagherotipurile lui Cady și ale lui Beckers, p. 369. Dagherotipurile lui Ca-dy sunt descrise în American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 1 1 (1858-59).
109. Rapoartele juriului ale Marii Expoziții, p. 277. Vezi și Photographic Art Journal, v. 2, p. 317 (1851) și American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 365 (1860-61).
110. Povestea despre Hesler și Hiawatha este dată într-o scrisoare a lui Hesler către Philadelphia Photographer, v. 13, p. 67 (1876) și reapare în necrologul său dat în Chicago Tribune, 7 iulie 1895. Doamna AB Hesler din Evanston, 11l., nora lui Alexander Hesler, mă informează că scrisoarea scrisă de Longfellow nu există acum , probabil fiind distrusă în incendiul de la Chicago din 1871, deși a auzit-o pe Hesler descriind conținutul acestuia de multe ori. Copia autografată a lui

Hiawatha se află însă în posesia doamnei Hesler. Neștiind formularea originală a Longfellow-ului
scrisoare, este greu de decis cât de mult a fost responsabil dagherotipul Hesler pentru concepția originală a poeziei a lui Longfellow. În Henry W. Longfellow, scris de Samuel Longfellow, Houghton Milfiin Company, Boston, 1886, este inclus jurnalul zilnic ținut de Longfellow. La data de 22 iunie 1854, Longfellow scrie: „Am ajuns în cele din urmă la un plan pentru o poezie despre indienii americani, care pare să fie cea potrivită și singura. Este să împletesc frumoasele lor tradiții într-un întreg. ." Șase zile mai târziu a decis să-l numească Hiawatha și a început să lucreze la el. Înregistrarea din jurnalul său ar indica faptul că a contemplat o astfel de poezie de ceva timp. Posibil dagherotipul Hesler cu frumoasa cadență „Minne-haha” a cristalizat ideile lui Longfellow. Călătoria lui Hesler în Mississippi de sus este menționată în Photographic Art Journal, v. 2, p. 50 (1851), unde se afirmă: „Dl. Hesler scrie că a luat vederi ale Mississippiului superior, Fort Snelling, Cascadele Sf. Anthony etc.”. Referirea la Charles Sumner este plauzibilă, deoarece a fost unul dintre cei mai intimi prieteni ai lui Longfellow.
111. Pentru un tabel al expunerilor vezi Photographic Art Journal, v. l, p. 164 (1851). Vezi, de asemenea, Jurnalul Daguerreian, v. 2, p. 369 (1851). O examinare amănunțită a acestor două reviste va arăta multe altele. Revista de artă fotografică, v. 5, p. 302 (1853) afirmă că dagherotipurile de succes ar putea fi obținute în i/io secundă. South-worth și Hawes (Boston) au anunțat: „Aranjamentele noastre sunt de așa natură, încât luăm miniaturi de copii și adulți instantaneu”. Vezi retipărirea acestei reclame în Boston Evening Transcript, 7 noiembrie 1934.
112. „Arta pierdută a dagherotipului”, Abraham Bogardus,
[471]
The Century Magazine, ns, v. 46, p. 83 (1904).
113. Fotografie, Edward Wes-ton, Esto Publishing Co., Pasadena, Cal., 1934. No. Ile of a series "Enjoy Your Museum". Îi sunt îndatorat domnului Carl Thurston, editor, Esto Publishing Co., pentru permisiunea de a cita din broșura protejată prin drepturi de autor, Photography.
114. Istoria timpurie a experimentelor lui Talbot se bazează pe introducerea la Creionul naturii, o colecție de Talbotipuri publicată în 1844 (Londra).
115. Cele două lucrări timpurii ale lui Talbot vor fi găsite în Proceedings of the Royal Society, v. 4, pp. 121 și 124 (183743) și Philosophical Magazine, seria 3, v. 14, pp. 196 și 209 (1839).
l 15a. Un al patrulea pionier ar trebui cel puțin menționat, Hippolyte Bayard, un conațional al lui Daguerre. Bayard, totuși, pare să-și fi obținut stimulentele și ideile din opera lui Daguerre și a lui Talbot. Nu a fost niciodată determinat în mod clar prin ce proces Bayard și-a asigurat amprentele originale, deoarece se spune că ar fi fost printuri pozitive făcute în cameră. Bayard și-a expus pentru prima dată amprentele în vara anului 1839, înainte ca procesul lui Daguerre să fie anunțat, dar după publicarea lui Talbot. În prima relatare a procesului său (24 octombrie 1839) Bayard afirmă clar că hârtia sa a fost înmuiată în soluție de sare comună și apoi uscată și spălată cu nitrat de argint. Până acum îl urmărea pe Talbot. Bayard și-a aburit apoi hârtia cu vapori de iod, a expus hârtia din cameră și a dezvoltat cu vapori de mercur (ca în procesul lui Daguerre). Bayard și-a fixat amprentele în tiosulfat de sodiu (în urma lui Herschel). În a doua descriere

publicată de Bayard (24 februarie 1840) el afirmă în mod specific că lucrarea sa [472]
a fost preparată după metoda lui Talbot. Bayard și-a descris și procesul a treia oară (1860), a treia descriere nefiind de acord cu niciuna dintre primele două.
Faptul rămâne, totuși, că există amprente ale ex-tantului lui Bayard. Cum au fost făcute este incert. Ele sunt valoroase prin faptul că formează înregistrări fotografice timpurii interesante ale Parisului. Contribuția și influența lui Bayard asupra dezvoltării ulterioare a fotografiei – pe bună dreptate sau nu – a fost neglijabilă. Afirmațiile sale, ca un pionier timpuriu în fotografie, au fost avansate cu ardoare de Georges Potonniee, History of the Discovery of Photography, New York, 1936, capitolul 15. Potonniee nu pare să fi citit, sau cel puțin luat în considerare, publicația lucrări ale lui Talbot și ale lui Herschel citate în referințele 115 și 116.
116. Lucrările originale ale lui Herschel vor fi găsite în Proceedings of the Royal Society, v. 4, p. 131 (1837-43), și Revista filosofică, seria 3, v. 16, p. 331 (1840). Herschel a folosit termenul „fotografie” sau echivalentul său cu câteva săptămâni înainte de aceasta într-o scrisoare către Talbot. Deoarece scrisoarea nu este bine cunoscută, am reprodus partea relevantă a ei prin amabilitatea domnișoarei MT Talbot, o nepoată a lui Fox Talbot și a domnului Alexander Barclay de la Muzeul de Știință din Londra. Scrisoarea este de la Herschel către Talbot și menționează, de asemenea, utilizarea de către Herschel a hipo, acum familiară:
Slough, 28 februarie 1839.
„Dragul meu domn,
„Sunteți binevenit să faceți o mențiune pe care ați putea-o considera potrivită lui M. Biot despre procesul meu de spălare cu hiposulfitul de sodă și poate că ar fi bine să-i trimit câteva exemplare pentru
care scop anexez câteva – cu remarci. Nu. Sunt un specimen spălat cu apă pură. Pare a fi conservat foarte eficient, deși în alte privințe este un exemplar foarte prost. Nr. 2 este același subiect fotografiat cu mai mult succes *–spălat cu Hyposul Soda 19 februarie. După aceea am amestecat cele două spălări – au răspuns destul de bine, dar nu am reușit încă să folosesc muriatul singur cu succes.
• „Cuvântul tău fotogenic amintește ( ) teoriile expuse despre thennogen și fotogen. De asemenea, nu se pretează la nicio inflexiune și este în afara analogiei cu Litho și (Calcografia).”
Cuvintele din paranteză sunt greu de descifrat din scrierea originală a lui Herschel și am furnizat termenii care mi se par a fi corespunzători. Calcografia este arta gravării pe cupru sau alamă. Termenul poate fi, de asemenea, chirografie, arta scrisului de mână. Termenul „fotografie” pare să fi fost folosit pentru prima dată în tipărire de către un corespondent al publicației germane, Vossische Zeitung, 25 februarie 1839. Descoperirea acestui fapt a fost făcută de Buchner, Zweihundert Jahre Kultur im Spiegel der Vossischen Zeitung, nr. 27, p. 106 (1932).
117. Pentru lucrarea lui Talbot din 1841 vezi Proceedings of the Royal Society, v. 4, p. 312 (1837-41). Pentru afirmația lui Reade, vezi Photographic Art Journal, v. 7, p. 268 (1854), unde sunt retipărite notele cu privire la un proces împotriva lui Talbot; de asemenea Werge, Evolution of Photography, pp. 14-26.
l 18. US Letters Patent Nr. 5.171; vezi, de asemenea, Revista de artă fotografică, v. l, p. 300 (1851).
119. Jurnalul Institutului Franklin, v. 27, p. 264 (1839).

120. American Journal of Photography, ns, v. l, p. 2 (1858).
121. Camera și creionul, MA Root, p. 356. Mențiunea calo-tipurilor făcute de mai mulți profesioniști din New York va fi găsită în Humphrey's Journal, v. l, p. 244 (1851).
122. Proceedings of the American Philosophical Society, v. l, p. 171 (1840). O schiță biografică a lui Carey Lea apare în Dictionary of American Biography, Charles Scrib-ner's Sons, NY, 1933, v. 11, p. 71.
123. Jurnalul American de Știință și Arte, v. 43, p. 73 (1842). Remarcile lui Hunt vor fi găsite în cartea sa, Researches on Light, p. 66, Londra, l 844. O schiță biografică a lui Chan-ning va fi găsită în Dictionary of American Biography, v. 4, p. 8 (1930).
124. Revista lui McClure, v. 8, p. 1O (1896).
125. Sunt îndatorat bibliotecii Colegiului Harvard pentru aceste informații. Negativele se numără printre înregistrările bibliotecii Harvard. O schiță biografică a lui Cooke va fi găsită în Dictionary of American Biography. v. 4, p. 387 (1930).
126. Vârsta vie, v. 2, p. 337 (1844), retipărit din jurnalul englez, The Spectator.
\27. Revista Filosofică, seria 3, v. 16, p. 239 (1840).
128. American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 121 (1860-61).
129. United States Letters Patent No. 7,458, 25 iunie 1850. Vezi, de asemenea, recenzia lui Whipple asupra lucrării sale în Photographie Art Journal, v. 6, p. 148 (1853). Procesul lui Niepce de Saint Victor a fost publicat pentru prima dată în Comptes Rendus, v. 26, p. 637 (1848).
130. Hialotipurile sunt descrise și atribuite familiei Langenheim de SD Humphrey, A System of Photography, p. 91, Albany, 1849; Rădăcină, The
[473]
Camera și creionul, p. 371; Jurnalul Daguerreian, v. 1, p. 328 (1851); v. 2, p. 180 (1851). Brevetul eliberat lui Frederick Langenheim a fost Statele Unite ale Americii nr. 7.784, 19 noiembrie 1850. Mențiunea Talbotipurilor Langenheim va fi găsită în Scientific American, v. 4, p. 260 (1848) și în London Art Journal, aprilie 1851, p. 106.
131. Jurnalul lui Humphrey, v. 4, p. 73 (1852). Mențiunea Talbotipurilor și hialotipurilor Langenheim la Marea Expoziție se găsește în Raportul Oficial al Juriului, p. 277. Înregistrarea fotografică a Marii Expoziții este menționată în London Illustrated News, v. 2, p. 136 (1852).
132. The Chemist (Londra), martie 1851.
133. Towler, The Silver Sunbeam, ed. 3d, NY, 1864, capitolele 14 și 17.
134. Manualul a fost de Alphonse de Brebisson și a fost tradus din franceză, Photographic Art Journal, v. 4, p. 116 (1852).
135. Revista de artă fotografică, v.
4, p. 381 (1852).
136. Jurnalul lui Humphrey, v. 4, p. 256 (1852-53).
137. Revista de artă fotografică, v. 7, p. 64 (1854).
138. Revista de artă fotografică, v.
5, p. 254 (1853).
139. Pentru comentarii cu privire la poziția lui Whipple și la creșterea ulterioară a fotografiei pe hârtie, vezi Humphrey's Journal, v. 5, p. 73 (1853-54); Revista de artă fotografică, v. 7, p. 127, 170, 256, 351 și 383 (1854); v. 8, p. 160 și 383 (1855). Rădăcină, Camera și Creionul, p. ,371; Werge, Evoluția fotografiei, p. 52. Pe lângă orașe [
474]

enumerate în text, fotografia de hârtie ajunsese la San Francisco până în 1856. Photographic Art Journal, v. 9, p. 31 (1856). Whipple a murit în 1891, American Annual of Photography, p. 242 (1892).
140. Revista de artă fotografică, v. 7, p. 96 (1854).
141. Revista de artă fotografică, v. 7, p. 160 (1854).
142. Jurnalul lui Humphrey, v. 7, p. 8 (15 ianuarie 1856).
143. Brevetul Statelor Unite nr. 11.213, 4 iulie 1854, care acoperă utilizarea camforului în colodion pozitivi; Brevetul Statelor Unite nr. 11.267, 11 iulie 1854, care acoperea utilizarea balsamului pentru a sigila două pahare împreună. Nr. 11.267 a fost cunoscut drept brevetul de ambrotip. Brevetul Statelor Unite nr. 11.266, 11 iulie 1854, a acoperit în primul rând utilizarea bromurilor în colodion și a fost brevetul care a provocat durere în rândul fotografilor atât de mulți ani.
144. Instrucțiuni pentru montarea și colorarea ambrotipurilor vor fi găsite în The Photograph and Ambrotype Manual, de NG Burgess, NY, 1858, ed. a 4-a, capitolul 12.
145. Revista de artă fotografică, v.
7, p. 351 (1854). În timp ce Herschel a atras atenția asupra principiului pe care se baza ambrotipul (vezi Hunt, Researches on Light, Londra, 1844, p. 54), metoda și principiul au fost elaborate mai detaliat de M. Martin, Comptes Rendus, v. 35, p. 29 (1852).
146. Revista de artă fotografică, v.
8, p. 23 (1855).
147. Jurnalul lui Humphrey, v. 6, p. 312 (1855).
148. Pentru istoria timpurie a ambrotipului vezi Arta fotografică Jurnal, v. 9, p. 160, 167, 244, 320 și 356 (1855) și mai ales v. 8, p. 221 (1855) și v. 9, p. 158 (1856). Vezi, de asemenea, Root, The Camera and The Pencil, p. 373. Marcus A. Root s-a născut în Granville, Ohio, 15 august 1808 și a murit în Philadelphia, 12 aprilie 1888. McClure's Magazine, v. 9, p. 945 (1897). Root's The Camera and The Pencil, publicată în 1864, conține singura istorie a fotografiei americane disponibilă înainte de volumul de față. Din nefericire, Root nu și-a documentat declarațiile, astfel încât să aibă puțină valoare cu excepția evenimentelor contemporane la momentul publicării.
149. American Journal of Photography, ns, v. 2, p. 75 (1859).
150. Revista de artă fotografică, v. 9, p. 352 (1856).
151. Humphrey's Journal, 1856. Copia mea a acestui articol nu indică volumul sau numărul paginii și nu am un original în prezent. Scrisoarea, totuși, este datată 28 ianuarie 1856 și este de la EB Gage din St. Johns-bury, Vt.
152. Reclamele „fabricilor” sunt frecvente în ziarele de la sfârșitul anilor cincizeci. Pentru comentarii despre astfel de unități, vezi American Journal of Photography, ns, v. 2, p. 204 (1859).
153. Rapoartele despre Târgul Institutului American vor fi găsite în Photographic Art Journal, v. 8, p. 384 (1855); v. 9, p. 351 și 384 (1856); v. 10, p. 346 și 383 (1857). Aceste referințe au fost verificate cu Listele Oficiale de Prime ale Institutului American pentru aceiași ani.
154. Literatura fotografică din 1854 până în 1868 abundă cu discuții despre brevetul de bromură. Aceasta
ar fi inutil să tabular toate acestea. Consensul general de opinie poate fi găsit într-o scrisoare a lui Root, Photographic Art Journal, v. 8, p. 356 (1855), la începutul acestei perioade, și raportul amplu dat la sfârșitul perioadei de către Philadelphia Photographer, v. 5, pp. 281-314 (1868). Am, de asemenea, în posesia mea copii ale

corespondentului din 1865, ale lui EP Smyth și Timothy H. Hubbard din Boston, care erau cesionarii brevetului Cutting în acest moment. Corespondența indică faptul că, deși s-au făcut eforturi extinse pentru a colecta redevențe în baza acestui brevet, au fost întâmpinate dificultăți considerabile. Taxele de redevențe prezintă variații considerabile, fiind probabil ceea ce agenții lui Smyth și Hubbard ar putea colecta.

155. Vezi necrologul lui Gardner, Philadelphia Photographer, v. 20, p. 92 (1883). Gardner a fost angajat de Brady la galeria din New York până în 1858, când a fost trimis de Brady să preia conducerea galeriei sale din Washington. În 1863 a deschis o galerie sub nume propriu. Prima reclamă a lui Gardner a propriei sale galerii apare în National Intelligencer, 26 mai 1863. Munca lui din perioada Războiului Civil este discutată într-un capitol ulterior.

156. Nu am reușit să găsesc multe informații despre taxele făcute pentru pozele de dimensiuni mari. Trebuie să fi fost scumpe. Un operator se plânge: „Nimănui nu-i plac [fotografiile] simple, pentru că nu sunt drăguțe, toți nu își pot permite să le aibă colorate și consecința este că foarte puține dintre ele sunt vândute, comparativ, și nici nu vor fi vândute foarte repede. până când vor putea fi mobilate în culori de la zece până la cincisprezece dolari pentru întreaga dimensiune și alte dimensiuni proporționale.” Fotografie
[475]
graphie Art Journal, v. 8, p. 271 (1855).

157. Harper's Weekly, 17 octombrie 1857, p. 659.

158. Revista de artă fotografică, v. 7, p. 192 (1854); v. 8, p. 96 și 192 (1855); v. 10, p. 349 (1857).

159. Revista de artă fotografică, ns, v. l, p. 253 (1855).

160. US Letters Patent No. 16.700, 24 februarie 1857. Alte camere de mărire sunt menționate de Root, The Camera and The Pencil, p. 378. Camera lui Woodward este menționată cel mai frecvent în literatura fotografică contemporană.

161. Jurnalul lui Humphrey, v. 15, p. 67 (1863-64).

162. Astfel de fotografii sunt menționate în rapoartele Târgului Institutului American (referința 153). A se vedea, de asemenea, referințele 158 și 159.

163. Observațiile sunt cele ale lui Snelling, Photographic Art Journal, v. 10, p. 346 (1857). Mențiunea prețului ridicat al portretelor în mărime naturală va fi găsită în American Journal of Photography, ns, v. l, p. 223 (1858-
59).

164. American Journal of Photography, ns, v. l, p. 112 (1858-59).

165. The Atlantic Monthly, v. 1, p. 404 (1858).

166. The History of American Painting, Samuel Isham, The Macmillan Company, NY, 1915, capitolul cincisprezece.

167. Reprezentant AmericanPlays, AH Quinn, The Century Company, NY, 1919, p. 429.

168. Articolele apar în The Atlantic Monthly, v. 3, p. 738 (1859); v. 8, p. 13 (1861); v. 12, p. 1 (1863). [470]

169. Jurnalul lui Humphrey, v. 13, p. 261 (1861-62). Citatul din Holmes va fi găsit în primul său articol (referința 168).

170. Imaginile instantanee au folosit colodion obișnuit și dezvoltare obișnuită, dar au necesitat cea mai bună iluminare posibilă. Negativele au fost frecvent întărite, în termeni moderni, intensificate, de clorura mercurică. American Journal of Photography, ns, v. 2, p. 208 (1859-

60); și Manualul de fotografie și ambrotip, NG Burgess, NY. 1858, ed. a IV-a, p. 210. Vezi, de asemenea, Humphrey's Journal, v. 14, p. 202 (1862-63).

171. American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 148 (1858-59). Citatul este de la Lake Price, o autoritate engleză în domeniul fotografiei.

172. Covered Wagon Days a fost scris de AJ Dickson. Pionierii au fost părinții domnului Dickson care au emigrat în frumoasa Vale Gallatin în vara anului 1864.

173. Sunt îndatorat lui M. Cromer, autoritatea franceză în istoria fotografiei, pentru contul originii fotografiei carte de visite.

174. Referința a fost găsită în Humphrey's Journal, v. 11, (1859-60), unde un corespondent din Atlanta, Georgia, scrie la data de 7 noiembrie 1859, „Corespondentul tău a expus un pachet de cărți de vizită fotografice”. Este posibil ca aceste cărți la care se face referire să fi fost adevăratele carte de visite, care, potrivit lui Seely (American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 456), scriind în 1862 – „au fost introduse în acest oraș aproximativ șase ani. în urmă." Seely descrie „adevărata” carte de vizită ca mărimea unei timbre poștale și de fapt montată pe o carte de vizită. Judecând după
Faptul că fotografia numită în mod obișnuit stilul cardului devenea populară în Londra și Paris în 1859, înclin să cred că corespondentul din Georgia se referă la forma mai familiară.

175. Declarația lui Rockwood va fi găsită în Troy (NY) Daily Times, 10 mai 1890, ed. a 4-a; vezi, de asemenea, declarația lui Rockwood în New York Times, 13 aprilie, partea a II-a, p. 5 (1902). În aceste relatări ulterioare despre Rockwood, data introducerii fotografiei cardului este dată incorect. Cu toate acestea, în Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 159 (1880), Rockwood afirmă în mod specific că fotografiile cu carduri au fost introduse în această țară în 1859. Declarațiile din Werge, The Evolution of Photography, pp. 74 și 200, ar tinde să coroboreze afirmația lui Rockwood. Ultima declarație a lui Werge (p. 200) a fost scrisă în 1865. The Camera and The Pencil a lui Root, p. 381, creditează CD Fredricks cu prezentarea fotografiei cardului·

176. American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 272 (1860-61), februarie 1861.

177. Scrisori de brevet SUA nr. 32.287 (Grumel's) și nr. 32.404 (Anthony și Phoebus). CD Fredricks a anunțat în Leslie's Illustrated Newspaper, 1 mai 1862, că au dobândit drepturile asupra brevetului Grumel; vezi şi Humphrey's Journal, v. 15, p. 62 (1863-64). Soții Anthony au declarat în 1870 că au fost primii care au introdus albume în Statele Unite (Anthony's Bulletin, v. 1, p. 6 (1870)). S-ar putea să fie așa, deoarece erau cu siguranță cea mai mare și mai progresivă casă de aprovizionare fotografică din țară la acea vreme.

178. The American Journal of Photography, 1 ianuarie 1863 (ns, v. 5, p. 312) spune: „Cel mai vizibil
lucru în legătură cu zilele sfinte din acest an este marea afișare a albumelor de fotografii. Nu numai în unitățile fotografice și librăriile, ci și în magazinele de știri, în magazinele de lux și în toate locurile permise sunt văzute un număr mare de aceste cadouri cele mai frumoase și acceptabile. Este un semn și o dovadă a celei mai bune caracteristici din civilizația noastră.” Pentru o schiță contemporană amuzantă a popularității cardurilor și albumelor în acest moment, vezi „Prima mea carte de vizită”, în American Journal of Photography, v. 5, p. 337 (1862-63).

179. Jurnalul lui Humphrey, v. 15, p. 12 și 32 (1862-63).

180. Pentru informații despre expunerile în timpul perioadei cardului, a se vedea Holmes' Atlantic Monthly, v. 12, p. 1 (1863); Jurnalul lui Humphrey, v. 15, p. 283 (1863-64); v. 19, p. 108 (1867-68); Towler în razele lui Silver Sunbeam spune: „Timpul de expunere va fi de la zece la douăzeci de secunde în camera de sticlă, probabil mai mult” (ed. a 3-a, p. 144); Waldack și Neff, Tratat despre Collodion, Cincinnati, 1857, p. 61, menționez o regulă generală pe care am găsit-o frecvent citată: „Expunerea la lumină a unui negativ nu este niciodată mai mică de două ori timpul necesar pentru a face un pozitiv (adică un ambrotip).” Expunerile pentru ambrotipuri am găsit înregistrate ca fiind de la trei până la douăzeci de secunde în galeria profesională. Pentru informații despre camera cu 4 tuburi și manipularea negativului, vezi AS Southworth, „United States Letters Patent No. 12,700”, 10 aprilie 1855; Simon Wing, „United States Letters Patent No. 30,850”, 4 decembrie 1860; American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 85 (1861-62); v. 5, p. 423 şi 528 (1863-64).

181. Pentru informații referitoare la introducerea hârtiei albume,
[477]
vezi Jurnalul lui Humphrey, v. 13, p. 304 (1861-62); American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 191 (1861-62); Jurnalul lui Humphrey, v. 15, p. 96 (1863-64); Werge, Evoluția fotografiei, p. 203, spune: „Până în 1860, amprentele fotografice americane erau toate pe hârtie simplă – introducerea carte-de-visite a forțat operatorii să folosească hârtie albumenizată”.

Pentru informații despre imprimare și tonifiere, consultați articolul lui Holmes, referința 180, și Towler, The Silver Sunbeam, ediția 3d, capitolele 31 și 32.

182. Originea termenului „card” în acest sens este o presupunere. Nu l-am văzut niciodată folosit în acest sens până în vremuri destul de moderne. Dacă cineva constată că a fost folosit înainte de anii 1860, explicația mea va trebui să fie exclusă. JR Bartlett în Dic-tionary of A mericanisrns, Boston, ed. a 4-a, 1877, nu enumeră termenul card; nici RH Thornton, în An American Glossary, Londra, 1912, în acest sens, deși în v. 1, p. 147, din această lucrare sunt enumerate o serie de ilustrații ale „cartei” în sensul unei reclame. E. Weekly, An Etymological Dictionary of Modern English, NY, 1921, p. 252, afirmă: „Așa cum se aplică unei persoane, cărții stranii, cărții de cunoaștere, poate fi o extensie a metaforei carte bună, carte sigură etc., sau poate fi o formă anglicizată de Sc. caird, tinker.”

183. Pentru comentarii despre fundal, vezi American Journal of Photography, v. 5, p. 48 (1862-63); Jurnalul lui Humphrey, v. 13, p. 241 (1861-62); Philadelphia Photographer, v. 8, p. 54 (1871). Referirea la utilizarea de către Claudet a fundalurilor va fi găsită în raportul oficial al juriului pentru Marea Expoziție din 1851, p. 276. O istorie a acestor medii în fotografia americană este dată de Paul Brown,
[478]
Philadelphia Photographer, v. 16, p. 219 (1879). Potrivit lui Brown, fundalul pictat a fost introdus în această țară de către Henry Ulke, un german, în 1857. Producția comercială de fundal a fost începută de un Mr. Ash;: pentru Anthonys.

184. Jurnalul lui Humphrey, v. 13, p. 292 (1861-62).

185. Jurnalul lui Humphrey, v. 14, p. 94 (1862-63).

186. Printre primele celebrități care au fost puse în vânzare sub formă de card a fost maiorul Anderson din Fort Sump-ter. A fost anunțat cu caractere mari, „Major Anderson Taken”, dar a fost făcut de GS Cook, fotograful din Charleston. Soții Anthony au cumpărat aceste negative de

la Cook și, în martie 1861, făceau o mie de printuri pe zi. Humphrey's Journal , v. 12, 1 martie 1861, p. 9. Vezi și același Jurnal, v. 14, p. 26 (1862-63); v. 16, p. 93 (1864-65).Un englez a făcut reclamă în Humphrey's Journal, 1 martie 1861, pentru negativele lui „A. Lincoln, președintele Buchanan și alte celebrități”, ceea ce arată că cererea nu s-a limitat doar la această țară.
187. Remarca lui Heenan va fi găsită în American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 481 (1861-62), unde este retipărit din Once a Week, un jurnal englez. Pentru o relatare a luptei Heenan-Sayers, vezi My Confidences, Fred. Locker-Thompson, Londra, 1896, p. 255 și Harper's Weekly din 1860.
188. Copiile gravurilor și ale altor opere de artă, precum și acele fotografii atât de mici încât nu puteau fi aplicate ștampile, erau scutite de taxă. Pentru fotografiile cu un preț de vânzare cu amănuntul de 25 de cenți sau mai puțin, era necesară o ștampilă de doi cenți; cei care vând
de la 25 la 50 de cenți au fost impozitați cu 3 cenți, iar cei de la 50 de cenți la 1,00 dolari aveau nevoie de o ștampilă de 5 cenți. Dacă fotografia finită s-a vândut cu mai mult de un dolar, s-au adăugat 5 cenți pentru fiecare dolar sau fracțiune suplimentară. Vezi Jurnalul lui Humphrey, v. 16, p. 137 (1864-65), și Philadelphia Photographer, v. 1, p. 144 (1864); v. 3, p. 217 și 256 (1866).
189. Jurnalul lui Humphrey, v. 7, 15 noiembrie 1855.
190. Scrisorile Statelor Unite ale Americii Patent nr. 14.300, 19 februarie 1856. A fost semnat lui Wm. Neff și Peter Neff, Jr., din Cincinnati, Ohio.
191. Informațiile biografice despre Smith mi-au fost furnizate de doamna Julia Smith Slosson, East Aurora, NY; Dr. Howard Jones, Circleville, Ohio, și doamna Harry Hart, Melville, Montana, tuturor cărora le sunt îndatorat pentru ajutorul lor. O scurtă schiță a vieții lui Smith apare în National Cyclopedia of American Biography, v. 12, p. 466, dar nu se face nicio mențiune despre munca lui fotografică. Experimentele de dagherotip ale „Mr. HL Smith of Cleveland, Ohio” sunt menționate încă din 1840. (American Journal of Science and Arts, v. 40, p. 139 (1841).)
Schițe ale vieții lui Neff apar în National Cyclopedia of American Biography, v. 13, p. 253, iar în Bulletin of the Geological Society America, v. 15, p. 541 (1904).
192. Jurnalul lui Humphrey, v. 8, p. 99 (1856-57). Vezi și referința 193.
193. Revista de artă fotografică, v. 9, p. 192 (1856).
194. Revista de artă fotografică, v. 9, p. 384 (1856).
195. Jurnalul lui Humphrey. v. 8, p. 99 (1856-57).
196. Sunt îndatorat lui Elza P. Gris-wold din Peekskill, NY, un fiu al lui VM Griswold, pentru informații referitoare la tatăl său. Vezi și The Photographic Times, august 1872 și The Ferrotype and How to Make It, de EM Estabrooke, Cincinnati, 1872, capitolul 6.
197. American Journal of Photography, ns, v. 2, p. 128 (1859-60).
198. Statele Unite ale Americii Letters Patent No. 29.652, 14 august 1860. Atribuit la Waterbury Button Co., Water-bury, Connecticut, în care oraș Maltby era și rezident.
199. V. 12, p. 10, 1 septembrie 1860.
200. Jurnalul lui Humphrey, v. 12, p. 9, 1 decembrie 1860.
201. Volumele Humphrey's Journal pentru 1859 și 1860 și ale American Journal of Photography pentru aceeași perioadă fac comentarii frecvente despre „Războiul trandafirilor”; ambele jurnale l-au favorizat pe Neff.

202. Primul citat este din Humphrey's Journal, v. 13, p. 319 (1861-62). Vezi și v. 13, p. 208, 240 și 272; v. 14, p. 128 (1862-63) din același jurnal; și American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 80 (1860-
61). Citatul din New York Tribune a apărut pe 20 august 1862.
203. Humphrey's Journal, mai 1862, spune: „Vedem că folosesc melainotipul pentru cartele de vizită, pentru a fi introduse în albume”; v. 14, p. 48 (1862-63). S-ar părea că Tipurile de tablă au întârziat să fie folosite în acest scop, deoarece au fost făcute cu aproximativ patru sau cinci ani mai devreme decât cartele de vizită de hârtie. Referirea la tipurile mici de tablă va fi găsită în Humphrey's Journal, v. 14, p. 32 (1862-63).
[479 J
204. A se vedea Estabrooke, referința 196, pentru o istorie completă a tipului de tintip din 1860 până în 1872.
205. Humphrey's Journal, v. 12, 1 iulie 1860. Brevete pentru fotografiile de pe pietre funerare au fost emise după cum urmează:
Nr. 7.974 Solon Jenkins, Je., •West Cambridge, Mass., 1 1 martie 1851 (pentru dagherotipuri).
Nr. 22.850 J. Bergstresser, Berrys-burg, Pa., 8 februarie 1859.
Nr. 26.370 HS Jones & AS Drake, S toughton, Mass., 6 decembrie 1859.
În noiembrie 1934, Buletinul Holman Print Shop (Boston), comentează câteva dagherotipuri introduse în pietre funerare din Arlington, Maine.
Ultima propoziție din paragraful din text nu este direct un citat, dar sensul este împrumutat din OW Holmes, Atlantic Monthly, v. 8, p. 14 (1861). Holmes spune: „Cum durează aceste umbre și cum dispar originalele”.
206. Scrisori de brevet SUA nr. 100.291.
207. Informațiile incluse în aceste paragrafe provin în mare măsură din Estabrooke (referința 196) capitolul 6 și p. 40 și următoarele.
208. Philadelphia Photographer, v. IO, p. 24 (1873). Comentariu similar este găsit mai devreme. American Journal of Photography, ns, v. 5, p. 216 (186263), afirmă: „Melainotipul este una dintre instituțiile noastre deosebit de americane.” Vezi, de asemenea, v. 5, p. 231, al aceluiaşi jurnal.
209. Prima ediție a Rază de soare de argint a fost anunțată în Jurnalul lui Hum-phrey, v. 15, p. 255 (186364). A doua și a treia ediție au urmat în șase luni. Quo-[480 J
ta.tion pe care am dat-o este din propriul meu exemplar al celei de-a treia ediții, care este datată 1 iunie 1864. Pentru alte informații referitoare la doctorul Towler, sunt îndatorat doamnei Harry Hart, Melville, Montana și doamnei. Julia Smith Slosson din East Aurora, New York. Doamna Hart și doamna Slosson sunt nepoate, nu numai ale doctorului Towler, ci și ale lui Hamilton L. Smith, inventatorul tipului de tintip.
210. Holmes și-a dat seama că introducea un cuvânt nou, pentru că spune: „... sau stereografii, dacă putem inventa un nume”. Atlantic Monthly, v. 3, p. 743 (1859). Citatul din textul din Holmes se găsește și în Atlantic, v. 8, p. 18.
Citatul de la Vogel's care conduce capitolul X va fi găsit în Philadelphia Photographer, v. 20, p. 282 (1883).
211. O istorie extinsă a stereoscopului și a principiului vederii binoculare au fost publicate cu câțiva ani în urmă de CF Himes, Journal of the Franklin Institute, v. 92, pp. 263, 340 and 413 (1871); v. 93, p. 141, 351 şi 407 (1872); v. 94, p. 49 (1872). Vezi și bibliografia în Fotografia stereoscopică, Arthur W. Judge, Londra, 1935.

212. Revista de artă fotografică, v. 7, p. 320 (1854); Sachse, Jurnalul Institutului Franklin, v. 135, p. 271 (1893). Vezi, de asemenea, necrologurile lui William Langenheim, Philadelphia Photographer, v. 1 1, p. 185 (1874) și a lui Frederick Langenheim, Philadelphia Photographer, v. 16, p. 95 (1879); și referința 130. The London Art Journal, aprilie 1851, a fost primul care a creditat familia Langenheim cu utilizarea imaginilor fotografice în lanterna magică. Frederick Langenheim câțiva ani mai târziu a coroborat această relatare în Anthony's Bulletin, v. 5, p. 194 (1874).
213. Paragraful din lucrarea de la Chicago este retipărit în Photographie Art Journal, v. 7, p. 347 (1854).
214. Brevetul SUA nr. 9.611; un raport despre brevetul lui Mascher este dat în jurnalul Institutului Franklin, v. 59, p. 214 (1855). Mascher a declarat că primele lui dagherotipuri stereoscopice au fost realizate la 10 iunie 1852. Vezi și Photographia Art Journal, v. 4, p. 254 (1852). American Journal of Photography, ns, v. l, p. 58 (1858-59).
215. Brevetul Statelor Unite nr. 13.106, 19 iunie 1855. Stereoscopul este descris de Werge, Evolution of Photography, p. 52, iar în Philadelphia Photographer, v. 8, p. 315 (1871).
216. American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 82 (1858-59); Jurnalul lui Humphrey, v. 11 (1859-60). Scrisoarea corespondentului din Georgia este datată 7 noiembrie 1859 și se face referire la expoziția fotografică de la Târgul Societății Agricole South Central din Atlanta în octombrie 1859. Interesul tot mai mare pentru stereograf în perioada 1858-59 este dezvăluit și în evidențele Oficiului de Brevete. Înainte de 1859, au existat câteva brevete emise pentru carcase stereoscopice sau metode de expunere a vederilor stereoscopice (de exemplu, în 1858 nu existau), dar în 1859 au fost emise aproximativ nouă brevete care acoperă aceste dispozitive. Dintre acestea nouă, trei au fost eliberate lui Alexander Beckers din New York. O ilustrare a unuia dintre stereoscoapele lui Beckers poate fi văzută la pagina 172.
217. Pentru partea lui Holmes în modificarea stereoscopului, vezi nu numai eseul Atlantic Monthly, ci și Philadelphia Photographer, v. 6, p. 1 (1869), care conţine o scurtă scrisoare a lui Holmes. Acest relatarea a fost retipărită ca un pamflet separat, History of the American Stereoscope, 1869. Ives, A Bibli-ography of Oliver Wendell Holmes, Boston and New York, 1907, p. 182, afirmă că dispozitivul a fost brevetat la 13 august 1867, dar înregistrările biroului de brevete nu arată nicio problemă nici pentru Holmes, nici pentru Bates, iar Holmes afirmă în mod specific că nu a fost vreodată solicitat niciun brevet. Confuzia cu privire la acest punct provine din faptul că Bates a înregistrat o marcă la oficiul de brevete pentru produsele sale la 13 august 1867.
În ultimii ani, Societatea Americană de Antiquari din Worcester, Mass., a întreprins proiectul foarte lăudabil de a urma sugestia lui Holmes și a înființat o bibliotecă stereoscopică. Biblioteca lor include. în prezent, aproximativ douăzeci de mii de stereografii și formează o valoroasă istorie grafică a Statelor Unite în perioada 18601890.
218. Scientific American, ns, v. 15, p. 351 (1866); Procesul lui Ferrier (albumen) pentru realizarea stereografelor din sticlă este descris în American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 30 (1861-62).
219. Philadelphia Photographer, v. 4, p. 195 (1867). Acest articol menționează, de asemenea, că „soții Anthony au preluat de mult conducerea în publicarea stereografiilor. Varietatea lor este nesfârșită și copleșitoare”. Volumul mare de afaceri în stereografii

realizate de Anthonys poate fi urmărit și în publicația lor comercială, Anthony's Bulletin of Photography, al cărui prim număr a apărut în februarie 1870. Deși a fost emis în primul rând în interesul Anthonys, a conținut mult util. sfaturi și informații pentru fotograf și a fost o sursă valoroasă de material pentru studiile mele. Buletinul lui Anthony a fost publicat ca atare din 1870 până în 1902 (v. 1 până la 33).
[481]
A fost apoi încorporat cu Ph o-tograpltic Times, care mai târziu a fost fuzionat cu American Photography, una dintre cele mai importante reviste fotografice ale țării în prezent. Cititorul va observa că gravura în lemn a clădirii Anthony de pe Broadway reprodusă la pagina 182, poartă legenda „Emporium stereoscopic american și străin". Aceasta a fost publicată în 1859 sau poate mai devreme.
Comentarii suplimentare referitoare la istoria comerțului stereografic sunt frecvent întâlnite. De exemplu, American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 240 (1861-62), remarcă: „Seria de mode pe care le-am avut în artă sunt pași de progres – dagherotipul, ambrotipul, fotografia 4-4, stereoscopul și, în sfârșit, fotografia de card". Din nou, Philadelphia Photographer, v. 5, p. 164 (1868), spune: „A existat o perioadă în care imaginile stereoscopice erau în furie – cartele și albumele le-au înlocuit".
Aproape că există un număr al Philadelphia Photographer de la începutul său în 1864 și mai departe, care să nu menționeze primirea uneia sau mai multor serii de vederi stereoscopice americane trimise de diverși fotografi în întreaga țară. O astfel de mențiune este frecvent valoroasă în urmărirea datei tipăritelor, care este rareori înregistrată pe tipărituri sau pe monturile lor în sine.
220. Relatarea lui King despre călătoria cu balonul va fi găsită în American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 188 (1860-61). Vezi, de asemenea, Boston Herald, 15 octombrie 1860. Comentariul lui Holmes este în Atlantic Monthly, v. 12, p. 12 (1863). O istorie detaliată a fotografiei aeriene va fi găsită în PhotoMiniature, v. 5, p. 145 (1903), unde este reprodusă pentru prima dată fotografia lui Black cu Boston.
221. American Journal of Photography, ns, v. 3 p. 31 (1860-61).
[482 J
222. Jurnalul lui Humphrey, v. 12, p. 9 (?) (1860-61) și „Townsend Interview", New York World, 12 aprilie 1891. Vezi și American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 175 (1860-61).
223. Al lui Leslie, v. 11, p. 106 (1861). Nu numai că este oferită aici o descriere a galeriei Brady, dar la fel este și o relatare a vizitei prințului de Wales la stabiliment la 13 octombrie 1860. Relatarea afirmă că, pe lângă fotografiile imperiale, o serie de carte de au fost făcute vizite – ceea ce arată că popularitatea acestui tip de fotografie a crescut rapid.
224. Vezi „Townsend Interview", New York World, 12 aprilie 1891; Six Months in the White House, FB Carpenter, New York, 1866, p. 46; Viața de zi cu zi a lui A. Lincoln, FF Browne, Chicago, 1914, p. 215. În Viața lui Lincoln, Ida M. Tarbell, NY, 1924, v. 2, op. p. 158, se afirmă: „A fost o remarcă frecventă cu Lincoln că acest portret și discursul Institutului Cooper l-au făcut președinte".
225. Pentru informații detaliate despre portretele fotografice ale lui Lincoln, a se vedea Portrait Life of Lincoln, FT Miller, Springfield, Mass., 1910; Fotografiile lui Abraham Lincoln, FH Meserve. Tipărit privat, New York, 1911; şi Lincoln Lore (Fort Wayne, Ind.), nr. 110,

114, 116, 119, 121, 123, 125, 127, 128, 130, 133, 139, 211 şi 245 (1931-33).
226. Jurnalul lui Humphrey, v. 17, p. 16 și 29 (1865-6).
227. Evoluția fotografiei, p. 72. Vezi, de asemenea, Humphrey's Journal, v. 15, p. 62 (1863-64).
228. American Journal of Photography, ns, v. 5, p. 552 (1862-63).
229. American Journal of PltoIog-raphy, ns, v. 5, p. 255-257 (1861-62), retipărește din Photographie News (Londra) un articol „Fotografie în America” care prezintă un interes considerabil. Vezi și același jurnal, v. 5, p. 145, 167, 181, 198 și 238 (1862-63), pentru citatul dat în text.
230. Ziarul ilustrat al lui Leslie, 5 aprilie 1862, p. 334.
231. O revizuire biografică și o estimare a lucrării științifice a lui Rutherford de către BA Gould vor fi găsite în Academia Națională de Științe, Memorii biografice, v. 3, p. 417 (1895). Gould este cel care îl numește „părintele fotografiei cerești” (pag. 439 din memoria de mai sus). Rutherford a fost un membru activ al Societății Fotografice din New York și a fost vicepreședintele acesteia timp de câțiva ani. Comentariile sale la întâlniri a acestei societăţi care a apărut în American Journal of Photography, ns, v. 3-5 (1860-63).Rutherford afirmă că şi-a început prima lucrare fotografică în 1857, American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 381 (1861-62).Fotografia sa care apare în text, a apărut în numărul din 15 mai 1862.
232. Pentru relatarea lui Draper despre aceste fotografii lunare, vezi Smith-sonian Contribution to Knowledge, v. 14, Washington, 1865, articolul 4. Vezi, de asemenea, Harper's Weekly, v. 8, pp. 184-6, și p. 307 (1864). O trecere în revistă amplă a vieții și lucrării științifice a lui Draper va fi găsită în Academia Națională de Științe, Memorii biografice, v. 3, p. 81 (1895). A fost scris de George F. Barker, care a pregătit și memoriile bătrânului Draper.
233. American Journal of Photography, ns, v. 2, p. 266 (1859-60), și același jurnal, ns, v. 4, p. 67 (1861-62); Scientific American, ns, v. 2, p. 73 (1860).
234. Utilizarea magneziului ca sursă de lumină în scopuri fotografice a fost de origine germană. American Journal of Photography, ns, v. 1, p. 12 (1858-9); ns, v. 3, p. 148 (186061). Pentru menţionarea eforturilor lui Towler, vezi jurnalul lui Humphrey, v. 17, p. 260 (1865-66). Pentru o istorie a fotografiei cu lanternă, vezi Photo-Miniature, v. 3, p. 191 (1901).
235. American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 496 (1861-62).
235a. The Philadelphia Photographer a fost publicat sub acest titlu din 1864 până în 1888 (v. 1-25). Începând din 1889, a apărut ca Wilson's Photographic Magazine, sub care titlu a continuat până în 1914 (v. 2651). În 1914 a fost fuzionat cu Camera, una dintre cele mai importante reviste fotografice de astăzi. Istoria revistelor americane timpurii rămase este dată în notele 102 și 219.
236. Scientific American, ns, v. 10, p. 167 (1864). Același jurnal, ns, v. 2, p. 361 (1860), publicase anterior un articol, „Stereoscopes for Amateurs”, care dădea instrucțiuni pentru realizarea stereografelor. Jurnalele fotografice ale perioadei (18581863) oferă numeroase argumente pentru interesul crescând pentru fotografia de amatori – de fapt, prea numeroase pentru a fi tabulate. Prima dintre societățile de amatori care a fost organizată a fost Societatea Americană de Fotografie înființată în 1858. Aceasta, deși nu era compusă exclusiv din amatori dintre membrii săi, a fost în mare măsură așa. Dr. JW Draper a fost președintele său timp de câțiva ani și a

participat în mod regulat și a ținut discursuri anuale care sunt revizuiri ale lucrării anului. Acestea vor fi găsite în American Journal of Photography pentru această perioadă.
[483]
La una dintre aceste întâlniri, un reverend Dr. Moore a fost prezentat ca un „vechi amator”. Moore a declarat că în 1851 el credea că este singurul fotograf amator din New York City. American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 428 (1861-62).
237. Vezi Raza de soare de argint pentru instrucțiuni referitoare la plăcile de tanin; American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 347 și 523 (1861-62).
238. Philadelphia Photographer, v. l, p. 50, 76 și 89 (1864). Amatori au fost domnii Borda, Graff si Fassitt-. Borda a fost autorul relatării călătoriei.
239. American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 328 (1861-62); Anthony's Bulletin, v. 19, p. 301, 338, 356 și 403 (1888). Ultima referință este o relatare a clubului de către Coleman Sellers, a cărui activitate este descrisă mai târziu în text.
240. Atlantic Monthly, v. 12, p. l (1863).
241. Pentru informatiile referitoare la Vanzatori, m-am bazat pe articolele mentionate in text (cele scrise de Vanzatori); două schițe biografice în Journal of the Franklin Institute, v. 165, p. 165 (1908) şi în Revista lui Cassier, v. 24, p. 352 (1903). Ultima schiță a doctorului Henry Morton este cea mai extinsă. De asemenea, am primit informații utile de la nepotul său, Coleman Sellers, 3d, și de la doamna Henry Sellers din Ard-more, Pa., nora lui Coleman Sellers.
242. Statele Unite ale Americii Letters Patent No. 31, 357, 5 februarie 1861.
243. Atlantic Monthly, v. 8, p. 15 (1861).
244. American Journal of Photography, ns, v. 3, p. 272 (1860-61).
[484 J
245. Sellers citează scrisoarea în amintirile sale despre clubul de schimb, Anthony's Bulletin, v. 19, pp. 301, 338, 356 și 403 (1888).
246. The Photographic History of the Civil War, FT Miller, editor, The Review of Reviews Co., New York, 1911, 10 v. Referirea ulterioară la aceste volume este abreviată la PHC
246a. Îi sunt îndatorat domnului H. Armor Smith, directorul Muzeului de Știință și Arte Yonkers, pentru că mi-a furnizat titlurile descriptive ale dagherotipurilor războiului mexican. Aproximativ douăsprezece dagherotipuri, montate într-o cutie de nuc de casă, cu șase imagini pe fiecare parte, au fost achiziționate de domnul Smith în urmă cu aproximativ zece ani. Zece dintre cele doisprezece, judecând după titlurile scrise de mână – care aparent sunt contemporane cu dagherotipurile, sunt vederi făcute în și în jurul lui Saltillo, Mexic. Celelalte două sunt vederi importante ale Fort Marion, St. Augustine. Acest fapt îmi sugerează că colecția a fost probabil făcută de un ofițer de armată staționat la Fort Marion și apoi (sau înainte) a luat parte la războiul mexican. Din cele zece vederi care se presupune că au fost făcute în Saltillo și în jurul său, doar patru (cu o posibilă a cincea) pot fi considerate în orice sens drept vederi de război. Titlurile acestor patru scriu: „Grupul de mexicani – Lt. Doubleday „Virga. Regt. Calle Real spre Sd.”; „Geni. Lână și toiag–Calle Real spre Sud”; "Webster's Batty. Minon's Pass Mts. - doar la nord de Buena Vista la Ed."
Întrucât cele zece puncte de vedere sunt toate în Saltillo sau foarte aproape, și deoarece nu există alte opinii mexicane, pare mai rezonabil

să presupunem că au fost făcute de un dagherotipist local decât să presupunem că orice dagherotipist din Statele Unite a pornit cu în -cort pentru a dagherotip pe mexican
Război. Trebuie reamintit că Saltillo a fost un oraș cu o populație de Lhousands chiar și în 1847 și, ca majoritatea orașelor din lumea civilizată, își avea, fără îndoială, dagherotipiștii în acel an. Faptul că aceste dagherotipuri erau practic necunoscute este demonstrat de faptul că John Frost, în lucrarea sa Pictorial History of Mexico and the Mexican War (Richmond, Va., 1848) nu face nicio mențiune sau utilizare a acestora, deși în prefață Frost menționează utilizarea portrete dagherotip. Dacă ar fi fost familiarizat cu dagherotipurile Saltillo, nu există nicio îndoială că ar fi menționat-o.
De asemenea, trebuie subliniat că există unele dovezi indirecte contemporane care validează autenticitatea dagherotipurilor și a titlurilor lor scrise de mână. De exemplu, generalul Wool a fost soldat al războiului mexican și a fost în Saltillo în toamna și iarna anilor 1846 și 1847 (The War with Mexico, RS Ripley, New York, 1849, v. 1, pp. 339 și 378) ; Bateria lui Webster (din două obuziere de douăzeci și patru de lire) se afla la nord de Buena Vista și pe înălțimile de la sud de Saltillo (Ripley, v. 1, p. 397).
Valoarea istorică a acestor fotografii ar compensa un studiu extins.
247. Așa se spune în London Times. Am folosit retipărirea articolului Times care apare în American Journal of Photography, ns, v. 5, p. 145 (1862). Chiar înainte de această dată (1862) în presa americană apăruse un anunț despre utilizarea fotografiei în război. De exemplu, citim în rezumatul știrilor străine din American Journal of Science, seria 2, v. 19, p. 413 (1855): „Un număr de fotografi sunt atașați armatei în est și participă la oboseala campaniei Crimeii. Patru sute de dovezi au deja
fost trimis de ei la Paris. Ei prezintă faptele reprezentând forțele terestre și maritime în toate aspectele și circumstanțele lor cu o precizie uimitoare."
248. Atlantic Monthly, v. 8, p. 27 (1861).
249. American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 67 și 213 (1861).
250. Fotografia americană, v. 29, p. 486 (1935).
251. The „Townsend Interview," New York World, 12 aprilie 1891. Toate celelalte citate atribuite lui Brady în text provin din această sursă.
252. American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 120 (1861).
253. Jurnalul lui Humphrey, v. 13, p. 133 (1861-62).
254. Vezi PHC, v. l, p. 27 și 30-54; v. 8, p. 14-16. Harper's Weekly, v. 6, p. 663 (1862); v. 7, p. 534 şi 722 (1863); și „Interviul Townsend". Root, The Camera and The Pencil, care, ne vom aminti, a fost publicat în 1864, afirmă că Brady „a fotografiat „scene de război" sau „incidente ale războiului", având optsprezece sau douăzeci de asistenți angajați la muncă timp de luni de zile" (p. 375).
255. Numele acestor bărbați au fost obținute din Photographic Sketch Book of the Civil War a lui Gardner, Philip and Solomon's Washington (1865), la care se face referire în text, și din mai multe articole din Anthony's Bulletin, v. 13, pp. 212 şi 311 (1882). Pe p. 222, Anthony's Bulletin, v. 13, se face afirmația: „Au mai rămas foarte puțini dintre ei [adică, fotografi din Războiul Civil] acum". Multe dintre amprentele din Cartea de schițe a lui Gardner se găsesc printre
[485 J
Brady negative în Corpul de semnalizare în prezent. Pentru descrierea lucrării lui Gardner, vezi referința 155.

Amploarea lucrării lui O'Sullivan poate fi determinată printr-o examinare a Caietului de schițe Gardner. Peste jumătate din negative au fost făcute de O'Sullivan. Vezi, de asemenea, Harper's Monthly, v. 39, p. 465 (1869) și Capitolul XV al acestei cărți. Lucrarea lui Roche este menționată în Buletinul lui Anthony, referire la care a fost deja făcută.
Sunt îndatorat domnului Arthur A. Stoughton din New York pentru că mi-a atras atenția asupra lui Laudy. Domnul Stoughton mi-a scris că, atunci când urma la Universitatea Columbia în anii optzeci, Laudy era instructor de chimie acolo și descria frecvent experiențele sale ca asistent al lui Brady în domeniu în timpul Războiului Civil. O schiță biografică a lui Laudy, dar fără nicio referire la experiențele sale din războiul civil, va fi găsită în Columbia University Quarterly, v. 8, p. 42 (1905).
Domnul Leon Conley, Haddonfield, New Jersey, mi-a oferit amabil informații despre Samuel C. Chester. Un necrolog al lui Chester va fi găsit în Camden (NJ) Courier-Post, 26 aprilie 1937.
256. PHC, v. 2, p. 126-7; v. 3, p. 145; v. 5, p. 16, 223 și 272; și Catalogul subiectului nr. 5 descris în referința 262.
257. Vederi fotografice ale campaniei lui Sher-man, George N. Barnard; Wynkoop și Hallenbeck, NY, 1866. Acesta este un pamflet de 30 de pagini conceput pentru a însoți un set de 61 de fotografii realizate pe teren din negative de Barnard. Fotografiile în sine sunt extrem de rare în prezent. Erau foarte mari (dimensiune imperială) iar cartea care conținea tipăriturile se vindea cu o sută de dolari. Pentru o recenzie a cărții și [486]
tipărituri vezi Harper's Weekly, v. 10, p. 771, 8 decembrie 1866.
Singura mențiune a oricăruia dintre fotografii din Războiul Civil pe care am găsit-o în înregistrările oficiale va fi găsită în Războiul Revoltei, Seria 1, v. 31, partea I, p. 314, unde căpitanul OM Poe raportează: „Vederile fotografice însoțitoare sunt menite să ilustreze și mai mult localitatea făcută istorică de asediul Knoxville. Sunt opera domnului Geo. N. Barnard, fotograf la inginer-șef. birou, Divizia Mississippi.”
Coonley, care aparent avea o numire oficială, este menționat în PHC, v. 1, p. 35.
258. Singurele surse de informare despre fotografi sudici ai războiului sunt destul de curios P, HC Vezi v. 1, frontispiciu, pp. 24, 25, 99 și 100; v. 3, p. 170; v. 4, p. 130; v. 6, p. 187. În ceea ce privește dificultățile pe care fotografi sudici le-au avut în asigurarea proviziilor, vezi American Journal of Photography, ns, v. 4, p. 47 (1861-62).
259. Greely, McClure's Magazine, v. IO, p. 18 (1898). Am examinat, de asemenea, Catalogul de subiecte nr. 5 în acest sens, precum și catalogul colecției Ordway-Rand menționat la referința 264.
260. Atlantic Monthly, v. 12, p. 1 1 (1863). Pentru experiența personală a lui Holmes pe câmpul de luptă de la Antietam în căutarea fiului său, vezi Atlantic Monthly, v. 10, p. 738 (1862).
261. Poveștile lui Roche și Coonley sunt date în Anthony's Bulletin (referința 255); cea a lui O'Sullivan, în Harper's Monthly (referința 255).
262. Istoria colecției Brady aflată în posesia guvernului este dată în Catalogul de subiecte
Nr. 5, Lista negativelor fotografice legate de războiul pentru Uniune, AW Greely și David Fitzgerald, Imprimeria guvernamentală, Washington, 1897.

Acesta conține un catalog al celor 6001 de articole ale colecției Brady, plus aproape o mie cinci sute de articole suplimentare distribuite între aproximativ șase colecții minore din Războiul Civil. Pe lângă subiect, se oferă informații cu privire la dimensiunea negativului, dar nu sunt disponibile informații cu privire la istoricul negativului; adică data făcută, de către cine etc.
Îi sunt îndatorat ofițerului șef de semnalizare al Armatei Statelor Unite pentru că mi-a ordonat să se facă o examinare a negativelor Brady. Sub data de 22 ianuarie 1936, acest ofițer mă informează: „Imprimările pozelor din dosarul Brady sunt realizate dintr-un set de negative de copie, realizate cu câțiva ani în urmă, când dosarul a fost transferat în custodia Corpului de Semnalizare. De atunci, s-au făcut foarte puține printuri din negativele originale," care sunt ținute încuiate în dulapuri speciale din oțel din seifurile de film.Această politică a fost considerată necesară pentru a proteja dosarul original de uzura excesivă din cauza manipulării în operațiunile de imprimare.Un studiu al dosarelor indică faptul că aproximativ 7% sunt într-o asemenea stare încât nu poate fi obținută o imprimare satisfăcătoare și că aproximativ 11% sunt crăpate, ciobite sau, în alt mod, ușor deteriorate, dar care sunt imprimabile."
Nu am văzut niciodată catalogul Brady din 1869. Nici Biblioteca Congresului, nici Biblioteca Publică din New York nu dețin o copie. Pe cardul Bibliotecii Congresului, scrie: „Brady, Colecția Națională de Fotografie a Vizualizărilor Războiului a lui Matthew B. Brady și Portrete ale oamenilor reprezentativi, nou
York și Washington, DC, New York, CA Alvord, 1869. . ."
263. Congressional Record, 43d Congress, 2d Session, v. 3, part 3, p. 2250.
264. Pentru o istorie a colecției Ordway-Rand, vezi PHC, v. 1, p. 52; Documente diverse Senatul Statelor Unite nr. 19, al 48-lea Congres, a doua sesiune; și Fotografii originale făcute pe câmpurile de luptă în timpul războiului civil de MB Brady și Alexander Gardner, Edward B. Eaton, Hartford, Connecticut, 1907, pp. 7 și 9. Publicația Senatului conține un catalog (cu o clasificare a dimensiunii) de aproximativ patru mii de negative ale colecţiei Ordway-Rand. De asemenea, se precizează că colecția Brady dobândită de guvern a fost alcătuită în principal din puncte de vedere care au fost luate în timpul primului an de război în vecinătatea Washingtonului și în timpul ultimului an de război în și despre Petersburg și Richmond, spre... împreună cu un număr mai mic de negative luate în și despre Chatta-nooga și Atlanta. Aceasta, desigur, se referă numai la negativele Războiului Civil. O examinare a colecției Ordway-Rand arată că aceasta a cuprins întreaga perioadă de război și a cuprins multe domenii de operare.
Col. Godwin Ordway, Washington, DC, un fiu al generalului Albert Ordway, are o colecție extinsă de imprimeuri realizate din negativele Ordway-Rand. Îi sunt îndatorat colonelului Ordway pentru informații despre tatăl său și importanta colecție Ordway-Rand. Aceste negative, apropo, au dispărut din nou. Review of Reviews, editorul PHC, nu le are (scrisoare din Review of Reviews, 20 dec. 1935) iar Patriot Publishing Co., de asemenea, interesată de întreprindere, nu mai există.
În plus, s-ar părea că dacă
[487]
toate negativele Brady au fost realizate în dublu exemplar, o comparație a colecției Brady (cea sub supravegherea Corpului de semnalizare) cu colecția Ord-way-Rand (după scăderea celor două mii de

negative Gardner) arată că un număr considerabil de Brady negativele rămân, de asemenea, nesocotite.
265. Informații despre aceste portrete ale lui Lincoln vor fi găsite în sursele citate la referința 225.
266. History of the American Frontier, FL Paxson, Houghton Mifflin Co., Boston and New York, 1924.
267. The Frontier in American History, FJ Turner, H. Holt and Co., New York, 1920. Mișcarea frontierei menționată în text se bazează și pe cartea profesorului Turner, pp. 6 și 8.
268. Pentru o descriere a galeriei lui Fitzgib-bon, vezi Photographic Art Journal, v. 7, pp. 104 și 192 (1854); v. 8, p. 32 (1855); v. 9, p. 128 (1856); Ziarul ilustrat al lui Frank Leslie, v. 4, p. 213 (1857). Pentru informații biografice referitoare la Fitzgibbon, vezi St. Louis Practical Photographer, v. l, pp. 31 și 61 (1877). Fitzgibbon a murit în 1882; Philadelphia Photographer, v. 19, p. 315 (1882).
269. Oregon Trail Blazers, Fred Lockley, New York, 1929. Sub data de 1 mai 1935, domnul Emil Britt din Jacksonville, Oregon, un fiu al lui Peter Britt, îmi scrie că, din câte știa el, tatăl său nu a făcut dagherotipuri în călătoria lui pe uscat. În continuare, mă informează că Peter Britt a fost instruit în 1847 de JH Fitzgibbon, fotograful din St. Louis, a cărui lucrare este descrisă în text. Galeria de dagherotip originală a lui Britt este acum menținută ca muzeu privat.
270. Jurnalul Daguerreian, v. 2, p. 115 (1851).
[488 J
271. Jurnalul Daguerreian, v. 2, p. 371 (1851). Citatul din text este din Photographic Art Journal, v. 2, p. 252 (1851).
272. Catalogul a fost publicat în Photographic Art Journal, v. 5, pp. 126-9 (1853). Biblioteca Publică din New York mă informează că au un catalog de opt pagini publicat separat în 1851. Atât catalogul publicat separat, cât și cel găsit în Photographie Art Journal includ doar 131 de articole, deși se spune că au existat 300 de dagherotipuri. în colecție. O examinare a catalogului evidențiază discrepanța: grupuri de vederi înrudite au fost plasate sub un număr; astfel, nr. 2 spune: „Vizualizări din San Francisco, înainte și după incendiul din mai, luate de pe vârful dealului Rusia, la nord de oraș". Dagherotipurile Sutter la care se face referire în text sunt nr. 100 din această colecție, „Reședința căpitanului Sutter; grup în față, a Căpitanului, a fiicei și a ginerelui său"; Nr. 126, „Vedere de est și de sud a Fortului lui Sut-ter"; și nr. 129, „Portretul căpitanului Sutter". Evident, Vance fie a venit, fie a plecat (sau ambele) prin Panama, deoarece sunt incluse mai multe puncte de vedere ale acestei țări. Timp de aproximativ zece ani, Vance a fost principalul fotograf din San Francisco. El nu este trecut în directoarele orașului până în 1854, iar numele său de la acea dată până în 1864 apare în mod regulat. Se pare că și-a vândut galeria în acel an lui Bradley și Rulofson. De asemenea, a avut o galerie în Sacramento din 1853 până în 1861. Alte fapte biografice despre Vance sunt rare. San Francisco Alta, 17 iulie 1876, conține nota scurtă, „RH Vance, fost fotograf aici, a murit recent la New York". Sunt îndatorat domnișoarei Mabel R. Gillis de la Biblioteca de Stat din California din Sacramento pentru informațiile din aceasta paragraf. O descriere extinsă a galeriilor din California în 1857 va fi găsită în Photographic Art Journal, ns, v. 4, p. 112 (1857); ns, v. l, p. 384 (1854).
273. Achiziția de către Gurney este înregistrată în Photographic Art Journal, v. 3, p. 195 (1852), cumpărarea lor de către Fitzgibbon în același jurnal, v. 6, p. 53 și 129 (1853). Ele sunt descrise ca fiind

expuse în galeria lui Fitzgibbon în Photographic Art Journal, ns, v. 3, p. 384 (1856). Vânzarea galeriei lui Fitzgibbon este menționată în St. Louis Practicai Photographer, v. 1, p. 31 (1877).

274. Domnul Peterson mi-a scris pe larg la data de 1 iunie 1933 și din nou la 22 iunie 1933. Îi recunosc cu mulțumiri interesul și ajutorul.

275. Informații despre J. Wesley Jones pot fi găsite în Aventurile distractive și palpitante ale unui artist din California în timp ce Daguerreo-typing a Continent de John Ross Dix, pentru autor, Boston, 1854; New York Tribune, 31 octombrie 1853, p. 1 (adv.); 10 decembrie 1853, p. 1 (adv.); și „Jones' Pantoscope of California", California Historical Society Quarterly, v. 6, pp. 109 și 238 (1927). Ultimul articol este o transcriere textuală a notelor de prelegere ale lui Jones folosite în prelegerile promovate în Tribune și în alte orașe din est. Puține informații despre Jones însuși sunt disponibile. Se pare de la un corespondent publicat în California Quarterly (vezi mai sus) că el era, la începutul anilor cincizeci, rezident în Melrose, Massachusetts. Domnul Alvin F. Smith, istoric, Biserica lui Isus Hristos a Sfinților din Zilele din Urmă, mă informează că un căpitan John W. Jones din Oquawka (scris și Aquauka), Illinois, companie de emigranți este menționat în Deseret News (Salt
Lake City) sub date de 27 iunie 1850 și 1 iulie 1850, p. 34. Jones în notele sale de prelegere menționează întâlnirea cu Orsan Pratt în vara anului 185 l, în timp ce Jones și partidul său făceau dagherotip. Domnul Smith a examinat cu amabilitate jurnalele lui Pratt disponibile pentru această perioadă, dar nu se menționează despre Jones. Istoria lui Jones și soarta sau existența ulterioară a dagherotipurilor sale, dacă acestea au fost realizate cu adevărat, reprezintă o problemă interesantă pentru studii ulterioare.

WH Jackson, care a luat în considerare întrebarea „Cine a fotografiat prima dată Munții Stâncoși?" (The Trail, Denver, februarie 1926, p. 12), i-a acordat onoarea lui Carvalho, dar evident că nu era familiarizat cu informațiile disponibile despre Jones. De asemenea, Stanley poate să fi precedat atât pe Jones, cât și pe Carvalho, pentru că el se afla la granița de vest cu mulți ani înainte de oricare. Nu se știe exact când Stanley și-a dobândit capacitatea de dagherotip. Conform schiței biografice a lui Stanley (referința 282), Stanley a trăit în New York, Philadelphia și alte orașe estice în anii 1839-1842, adică când a fost introdusă prima dată dagherotipia. Dacă s-a familiarizat cu procesul de acolo, este posibil să fi făcut dagherotipuri la prima sa călătorie la frontieră (1813). Nu se poate găsi nicio mențiune pentru utilizarea lui de către Stanley, însă, în catalogul portretelor indiene, pictat de Stanley, publicat de Instituția Smithsonian în 1852.

276. Autorul a făcut un pas în această direcție. Vezi „A Photographic History of Early Kansas", Kansas Historical Quarterly, v. 3, nr. l, pp. 3-15 (1934).

277. Vezi referința 110; Revista de artă fotografică, v. 7, p. 384 (1854).

278. Se menționează dagherotipurile lui Whitney ale indienilor în Foto-

graphie Art Journal, v. 7, p. 320 (1854). O serie de opinii ale lui Upton au fost reproduse în Photographic History of the Early Days of St. Paul, de EA Bromley, St. Paul, 1901. Pentru menționarea lui Eaton, vezi St. Louis Practical Photographer, v. 2, p. 21 (1878). WH Jackson a cumpărat-o pe Eaton în 1868, Pioneer Photographer, p. 57.

279. Hillyer face o trecere în revistă a carierei sale în Philadelphia Photographer, v. 13, p. 333 (1876). În timpul Războiului Civil, Hillyer a fost numit fotograful oficial pentru statul Texas și, ca atare, fotografiile sale au devenit bine cunoscute. Și-a practicat profesia până la moartea sa la Bowie, Texas, în ianuarie 1903. Atunci avea șaizeci și nouă de ani. Îi sunt îndatorat domnului LD Hillyer din Brownwood, Texas, pentru aceste date biografice ale tatălui său.
280. Documentul executiv al Statelor Unite, nr. de serie 770, p. 154, unde se consemnează că Perry „a anunțat domnului Brown, artistul responsabil cu aparatul de dagherotip, că trebuie să își pregătească materialele, să ocupe clădirea și să înceapă practica artei sale". Brown a avut calificativul de Maestru interimar (v. 2, p. 414 de mai sus, Nr. de serie 769).
281. Al 36-lea Congres, Prima Sesiune, Document Executiv Nr. 56 (1860), p. 37 și 103.
282. Raport anual Institutul Smithsonian, 1924, p. 507.
283. Domnul Jackson așa mi-a scris pe 13 ianuarie 1933. Vezi și referința 275.
284. Doamna Fremont afirmă așa în Memoriile lui John Charles Fremont, Chicago și New York, 1887, p. xv.
285. Incidents of Travel and Ad-venture, de SN Carvalho, New York, 1859. Cele cinci citate date [490]
în textul din cartea lui Carvalho se regăsesc la pp. 24, 64, 68, 76 şi 83 din „Incidente". Carvalho avea treizeci și nouă de ani când a plecat în expediția Fremont. El a fost în primul rând un artist cu pensula, lucrând atât în portret, cât și în peisaj. S-a născut în Charleston, SC, în 1815; a navigat în Indiile de Vest la vârsta de douăzeci de ani ca supercargo pe o navă comercială. Nava a fost naufragiată în apropierea Capului Hatteras, dar Carvalho a înotat pe mal cu o frânghie care a salvat pasagerii și echipajul. A făcut o sumă suficientă desenând portrete în cărbune pentru a-i permite să se întoarcă în State, iar acest lucru l-a hotărât pe o carieră artistică. Lucrările sale cele mai remarcate au fost scenele din Munții Stâncoși, bazate foarte probabil pe experiențele sale cu Fremont. Pe vremea sa, „Marele Canion din Colorado" pictat de Carvalho era destul de faimos. A murit în New York City în 1899. Îi sunt îndatorat fiului său, SS Carvalho din New York City, pentru această schiță biografică a vieții bătrânului Car-valho.
286. Revista de artă fotografică, v. 8, p. 121 (1855).
287. 3jd Congress, First Session, Senate Miscellaneous Document, No. 67. Raportul lui Fremont este datat 13 iunie 1854.
288. Amintirile lui Fremont, p. xvi. Dacă cineva este interesat să caute amprente Brady ale dagherotipurilor Carvalho, o soluție probabilă ar fi să ia legătura cu descendenții gravorilor care au realizat plăcile menționate de doamna Fremont în referința de mai sus. Este posibil ca unele dintre plăcile din Memoriile Fremont să fi fost copiate din originalele Carvalho, așa cum este descris în text – care este foarte greu de decis.
289. Raport asupra râului Colorado din Vest, JC Ives, Guvern-ment Printing Office, Washington, 1861, p. 32 și 34.
290. Raportul explorărilor în Great Basin of Territory of Utah în 1859. JH Simpson, Government Printing Office, 1876, p. 8.
291. Al 36-lea Congres, a doua sesiune, document executiv al Camerei, nr. 64.
292. Biblioteca Publică din New York, Muzeul Național al Statelor Unite și moștenitorii lui A. Bierstadt au fost chestionați cu privire

la vederile stereoscopice făcute despre expediția Lander cu rezultate negative. Un posibil motiv pentru căutări ulterioare ar fi localizarea moștenitorilor „SF Frost of Boston”.
293. Report on Expedition of Yellowstone and Missouri Rivers in 1859-60, WF Raynolds, Government Printing Office, 1868, p. 109. Hutton este catalogat ca topograf și artist asistent al expediției.
294. Lucrarea lui Watkins este descrisă de CB Turrill în News Notes of California Libraries, v. 13, p. 29 (1918). Watkins, în ciuda infirmităților fizice menționate în articolele lui Turrill, a trăit până la optzeci și șapte de ani. Ultimii șase ani din viața lui au fost totuși petrecuți la Spitalul de Stat pentru Nebuni din Napa. Sunt îndatorat domnișoarei Mabel R. Gillis, State Librarían, pentru informații referitoare la Watkins.
295. Atlantic Monthly, v. 12, p. 8 (1863).
296. Lucrarea lui Watkins este discutată pe larg de multe ori în jurnalele fotografice. Pentru relatările din anii 1860, vezi Philadelphia Photographer, v. 3, pp. 106 și 376 (1866); Jurnalul lui Humphrey, v. 18, p. 21 (1866-67); de asemenea, scrisoarea lui Savage la referința 299.
297. Enciclopedia biografică a lui Jensen, p. 708 (1920). Savage era asociat mai întâi cu Marsena Cannon din Salt Lake City, mai târziu cu Ottin-ger. Firma Savage și Ottinger a fost numele sub care Savage a câștigat proeminență ca fotograf. Totuși, munca de teren a fost făcută în întregime de Savage. Multe dintre primele negative de la Savage au fost distruse de incendiu în 1883, dar Biroul Istoricul Bisericii al Sfinților din Zilele din Urmă încă deține multe mii de fotografii Savage. Îi sunt îndatorat domnului Joseph F. Smith, Istoricul Bisericii, pentru ajutorul valoros în legătură cu informațiile despre Savage.
298. Complete Works of Artemus Ward, CF Browne, NY, 1898, rev. ed., p. 354. Ultima dintre prelegerile lui Browne despre mormonism a fost susținută la 23 ianuarie 1867, la Londra, cu puțin timp înainte de moartea sa.
299. Philadelphia Photographer, v. 4, p. 287 și 313 (1867). Contul lui Savage se intitulează „Un tur fotografic de aproape 9.000 de mile”. Este datat august 1867. Anul, fără îndoială, este greșit și ar trebui să fie 1866, deoarece prima parte a relatării a fost publicată în numărul din iulie 1867. De asemenea, în numărul din ianuarie 1867 (p. 32) apare înștiințarea „Domnul CR Savage din Salt Lake City a ajuns în siguranță acasă” și confirmă primirea unora dintre fotografiile făcute în această călătorie. Subiectele au inclus: „O tabără mormonilor, pregătindu-se să înceapă peste Câmpie”; „O casă în Nebraska”; „O’Fallon’s Bluff”; "Apa dulce"; "Stâncă castel."
300. Philadelphia Photographer, v. 3, p. 239, 339, 367 și 371 (1866). „Domnul și doamna Laramie” la care face referire Glover în prima sa scrisoare au fost într-adevăr domnul și doamna Larimer. Sunt descrise moartea domnului Larimer și distrugerea de către indieni a echipamentului lor fotografic

în Narative of My Captivity among the Sioux Indians de Fanny Kelly, Cincinnati, 1871, p. 38. Doamna Larimer a împărtășit captivitatea cu celebra Fanny Kelly.
301. Philadelphia Photographer, v. 4, p. 107 (1867).
302. Philadelphia Photographer, v. 4, p. 194 (1867).

303. Relatarea mea despre excursie a fost obținută în mare parte de la Weekly Republican din 26 octombrie 1866 și The Weekly Herald din aceeași dată, ambele din Omaha. Dl Jackson sugerează că asistentul lui Carbutt, „Dl. Hien”, a fost TJ Hine, tot din Chicago, și menționat ulterior în text.
304. Philadelphia Photographer, v.
5, p. 34 (1868). Un număr de puncte de vedere sunt menționate pe nume. Nu am văzut niciodată catalogul emis de Carbutt.
305. Un catalog cu o sută cincizeci de vederi stereoscopice ale lui Gardner va fi găsit în lucrarea autorului care apare în The Kansas Historical Quarterly, v. 3, No. 1, p. 3 (1934); și v. 6, p. 175 (1937). Societatea istorică din Kansas deține stereografiile originale incluse în acest catalog, dar niciuna dintre imprimările mai mari menționate în text.
Societatea istorică din Missouri a achiziționat recent, prin cadou de la doamna Laura Perry Carpenter, o sută cincisprezece dintre aceste fotografii Gardner, realizate din negative pe plăci întregi. Sunt, în general, aceleași puncte de vedere și subiecte ca cele enumerate în catalogul Gardner publicat în lucrarea mea, dar unele dintre ele au fost luate în unghiuri ușor diferite. Ele poartă amprenta lui Gardner și una dintre ele (39), „Pune șine pe 600 de mile [492]
la vest de râul Missouri”, poartă data tipărită, „19 octombrie 1867”.
306. Fotografiile Gardner au fost arătate membrilor Societăţii Fotografice din Philadelphia în primăvara anului 1868. Prezentarea este înregistrată în Philadelphia Photographer, v. 5, p. 129 (1868), care spune: „O colecție foarte interesantă a fost prezentată de-a lungul liniei Union Pacific Railway, Eastern Division, de către domnul A. Gardner din Washington, DC și au fost împrumutate de către domnul Josiah C. Reiff din Philadelphia. Dimensiunile variază de la 8 x 10 la 11 x 14 și includ Fort Harker, Fort Riley, Abilene, Junction City, Salina și alte orașe din Kansas. Multe dintre ele sunt vederi asupra Câmpiei. Mulțumiri au fost oferite domnului Josiah C. Reiff de la UPRW, ED"
307. Deși aveam informații vagi că fotografiile Gardner ale tratatului de pace de la Fort Laramie existau, dovada pozitivă a existenței și a paternității lor mi-a fost furnizată mai întâi de doamna NH Beauregard, arhivist și curator al Societății Istorice din Missouri, St. Louis, căruia îi exprim mulțumirile mele. Fotografiile lui Gardner se numără printre cele 65 de vederi („Scenele Țării Indiene, 1862-68)” culese de generalul WS Harney, faimos de Frontier and Civil War, și un bunic al doamnei Beauregard. Dintre cele șaizeci și cinci de fotografii , aproximativ patruzeci au fost luate în sau în jurul Fort Laramie și toate poartă amprenta lui Gardner.Identificarea indivizilor a fost făcută într-o oarecare măsură cu ajutorul catalogului lui Jackson (referința 319).
308. Cartea lui Hayden a fost publicată de Juli us Bien, New York. Am bazat data lucrării lui Russel pe această carte, deoarece Hayden spune că Russel „a petrecut mai mult de doi ani de-a lungul drumului în angajarea lui
Union Pacific Railroad Co." Hayden a selectat pentru a le include în cartea sa cele din amprentele lui Russel care au ilustrat „o trăsătură particulară în geologia sau geografia țării”. Un număr de fotografii ale lui Russel au fost reproduse în woodcut în London Illustrated News, v. 55, pp. 161, 265 și 537 (1869).

Lucrarea lui Russel este menționată și în Philadelphia Photographer, v. 6, p. 89 (1869) și v. 7, p. 82 (1870); Anthony's Bulletin, v. 1, p. 33 și 118 (1870).
309. Articolul lui CB Turrill despre Watkins în News Notes of California Libraries, v. 13, p. 29 (1918), a descris vederile stereoscopice Hart. Turrill a declarat în articolul său că el însuși, la momentul scrierii articolului, avea cea mai mare colecție Hart existentă. La moartea lui Turrill la San Francisco, pe 11 mai 1927, colecția a trecut în proprietatea Societății Pionerilor din California a orașului. Turrill a descris un catalog complet al vederilor Hart, care aparent se numără printre înregistrările Bibliotecii de Stat din California din Sacramento.
310. Raportul Secretarului de Război, Raportul șefului inginerilor, Sesiunea a 2-a, Congresul 42, v. 2, p. 1027 (1871); și Systematic Geology, United States Geological Exploration of Fortieth Parallel, Clarence King, Washington, 1878. Datele au fost, de asemenea, verificate cu Wheeler (vezi referința 315).
311. Harper's Magazine, v. 39, 465 (1869).
312. Philadelphia Photographer, v. 3, p. 243 (1866). Wilson, editorul revistei Philadelphia Photographer, a exclamat când a văzut fotografiile lui Waldack ale Peșterii: „Aceste imagini sunt cele mai minunate pe care le-am văzut vreodată. OHI nu este fotografia grozavă. putere? Ce altceva s-ar putea strecura în măruntaiele pământului și să scoată astfel de imagini ca acestea?”
313. Citatele sunt din articolul din Harper's Magazine citat la referința 311.
314. Explorări și inspecții pentru un canal de nave pe calea istmului din Darien, TO Selfridge, Washington, 1874, p. 6. Am un set destul de complet de stereografii făcute de O'Sullivan în această călătorie. Sunt șaptezeci și șase în serie. Ilustrațiile litografice din raportul Selfridge sunt în principal copii ale fotografiilor lui O'Sullivan, deși .John Moran (vezi textul p. 313) a fost fotograful Selfridge Survey din 1871 (vezi p. 33 a raportului) și câteva dintre ele. fotografiile sunt reproduse.
315. Citatul este din Raportul preliminar al explorărilor și studiilor în Nevada și Oregon în 1871, de George M. Wheeler, Washington, 1872, p. 25. Datele legăturii lui O'Sullivan cu expedițiile Wheeler vor fi găsite în acea recenzie foarte admirabilă și utilă a explorărilor occidentale dată în Geo. Studiile geografice ale Statelor Unite ale lui M. Wheeler la vest de Meridian looth, Washington, 1889, v. 1, p. 659. Cartea lui Wheeler este menționată ulterior în aceste note, de dragul conciziei pur și simplu Wheeler.
O'Sullivan a avut o carieră plină de culoare ca fotograf. Unul dintre fotografi importanți din Războiul Civil, experiențele sale în Occident și cu expediția Darien au completat o carieră interesantă. Mi-ar plăcea foarte mult să iau legătura cu unii dintre descendenții săi și sper că aceste rânduri vor avea ocazia să le întâlnească ochii. O'Sullivan a murit la 14 ianuarie 1882, de tuberculoză, la scurt timp după ce i-a succedat lui E. Walker ca fotograf-șef al Treas-[493]
departamentul ury din Washington. Moartea sa a avut loc la casa unei rude, la Staten Island, NY Vezi Anthony's Bulletin, v. 13, p. 29 (1882).
Unele dintre negativele lui O'Sullivan sunt acum în Studiul Geologic. Cele mai multe dintre cele făcute în 1871 au fost distruse, din păcate. Wheeler, p. 168.

316. Multe dintre fotografiile lui Beaman și Hil-ler sunt reproduse în Dellenbaugh's A Canyon Voyage, Yale University Press, 1926. Citatul despre isprava lui Powell din 1869 este din această carte, p. 3. Beaman descrie unele dintre experiențele sale fotografice în Anthony's Bulletin, v. 3, pp. 463 și 703 (1872).
317. Domnul Dellenbaugh mi-a scris astfel pe 19 noiembrie 1932. După cum știu mulți prieteni ai săi, domnul Dellenbaugh a murit la 11 ianuarie 1935, la vârsta de 81 de ani. Eram profund îndatorat domnului Dellenbaugh pentru multe politețe. Mi-a oferit o serie de indicii care au condus la informații valoroase pe care se bazează acest capitol, pe lângă faptul că mi-a împrumutat cu generozitate multe dintre fotografiile din propria sa colecție pentru examinare.
318. Experiențele lui Jackson au fost, de asemenea, descrise mai pe deplin decât oricare dintre ceilalți fotografi ai acestei perioade. The Pioneer Photographer, de WH Jackson în colaborare cu HR Driggs, World Book Co., NY, 1929, este o relatare extrem de interesantă a timpurii vieții lui Jackson și a carierei sale fotografice până în 1880. Vezi și „Fotografierea muntelui Colorado Rockies cu cincizeci de ani în urmă! ” de WH Jackson, The Colorado Magazine, v. 3, No. -1, p. 11 (1926) și Photo £ra, v. 65, 135 (1930).
O mare parte din discuția din textul despre munca lui Jackson se bazează pe The Pioneer Photographer. Pentru un catalog al negativelor realizate de Jackson din 1869-1875, vezi US Geological Survey, Miscellaneous Publication [494]
No. 5, Washington, 1875. Multe dintre aceste negative există încă în US Geological Survey, dar au fost renumerotate de când a fost publicat catalogul.
319. Descriptive Catalog of Photographs of North American Indians, WH Jackson, Miscellaneous Publication No. 9, United States Geological Su? vey, Washington, 1877. „Un catalog de peste 1000 de negative realizate cu mare muncă și cheltuială, într-o perioadă de aproximativ 25 de ani." Fotografii nu sunt enumerați și nici datele la care au fost realizate fotografiile, deoarece probabil în majoritatea cazurilor erau necunoscute.
320. Numele lui Jackson Canyon și Jackson Butte sunt menționate în The Pioneer Photographer, pp. 92 și 253; de Mt. Hillers în FS Del-lenbaugh's A Canyon Voyage, p. 208; pentru denumirea muntelui Watkins, vezi Place Names of the High Sierra, FP Farquhar, San Francisco, 1926, p. 102. Sunt îndatorat doamnei HJ Taylor, fostă bibliotecară din Parcul Național Yosemite pentru informații referitoare la Watkins. Doamna Taylor îmi spune că CL Weed a fost primul care a fotografiat în Yosemite. Muntele Haynes este menționat în referința 336.
321. Globul Congresului, 23 ianuarie 1872, p. 520. Pomeroy s-a străduit să fie luat în considerare, 22 ianuarie 1872 și din nou, 23 ianuarie 1872, dar au fost făcute obiecții de fiecare dată. Proiectul de lege a trecut în cele din urmă de Senat, 30 ianuarie 1872. Consultați Globul Congresului pentru datele enumerate.
322. Parcul Național Yellowstone, HM Chittenden, Cincinnati, 1917, ediție nouă și extinsă, pp. 71 și 76. Citat cu permisiunea deținătorilor drepturilor de autor, Stanford University Press.
323. Viața lui HW Longfellow, Samuel Longfellow, Boston, 1886, p. 372. Citat cu permisiunea editorilor, Houghton Mifflin Company, Boston. Vezi, de asemenea, Trail and Timberline, Denver, No. 183, ianuarie 1934, „The Mount of the Holy Cross”, Fritiof Fryxell.
Probabil că Williams și McDonald din Denver au fost primii care au fotografiat în ceea ce este acum Parcul Național Rocky Mountain,

deoarece fotografiile lor din Munții Stâncoși erau bine cunoscute la sfârșitul anilor șaizeci. Vezi Philadelphia Photographer, v. 6, p. 64 (1869).
324. Wheeler, p. 627. Potrivit lui Wheeler, nici un raport al acestei expediții nu a fost publicat vreodată.
325. Anthony's Bulletin, v. 1, p. 110 și 233 (1870); v. 2, p. 157 și 268 (1871).
326. Există o scrisoare în Buletinul lui Anthony, v. 1, p. 56 (1870), din Sedg-wick menționând experiențele sale fotografice în Occident. Sedgwick poate să fi fost asistent sau asociat al lui Russel pentru o parte din timp. Am, de asemenea, un catalog al Profesorului Sedgwick's Illuminated Lectures, Newton, NY, 1879, ed. a 4-a, în care multe dintre vederile lui Sedgwick și Rus-sel sunt reproduse în woodcut. Citează multe comentarii laudative din ziarele din Orient cu privire la aceste prelegeri.
327. Document executiv al Senatului, al 42-lea Congres, a doua sesiune, nr. 66, p.
3. Jackson menționează și munca lui Hines în The Pioneer Photographer, p. 109.
328. Wheeler, p. 666. Bell descrie câteva dintre experiențele sale în Philadelphia Photographer, v. 10, p. 10 (1873). Lucrarea lui Bell este menționată și în același volum al Philadelphia Photographer, p. 116. Folosirea de către Jackson a plăcilor uscate este menționată în The Pioneer Photographer, pp. 72 și 275.
329. Wheeler, p. 641. T. Hines este, fără îndoială, TJ Hines din Chicago, care l-a însoțit pe căpitanul Barlow în 1871.
330. Citatul este din Cizmele şi şeile lui Cus-ter, ediţia din 1885, p. 292. Lucrarea științifică a expediției a fost în sarcina lui J. A. Allen, Smithsonian Report for 1873, p. 41. Ancheta adresată Instituției Smithsonian nu a produs nicio informație suplimentară cu privire la fotograf și munca sa în această expediție. În The Conquest of the Missouri (vezi referința 333A) este reprodusă o fotografie cu pastrada lui Stanley de pe Yellowstone, datată 1873 și creditată lui SJ Morrow. Dacă s-a acordat un credit corect, această citare l-ar identifica pe Morrow drept fotograful expediției.
331. The Black Hills Engineer, v. 17, No. 4 (1929), „Custer's Black Hills Expedition of 1874”, de CC O'Harra. Aproximativ patruzeci și două de amprente Illingworth sunt reproduse în semiton. Historical Society are, de asemenea, multe dintre negativele timpurii ale lui Illingworth. Illingworth a deschis o galerie în St. Paul în 1867 și, după cum sa spus deja, a fost în expediția Fisk în Montana în 1866.
332. Wheeler, p. 719.
333. Wheeler, p. 649.
333a. Pentru o scurtă schiță biografică a lui Morrow (1842-1931), vezi Yankton Press și Dakotan, 6 iunie 1936. O serie de reproduceri ale fotografiilor lui Morrow vor fi găsite în The Conquest of the Missouri, JM Hanson, Chicago, 1916. Sunt îndatorat lui Elmo Scott Watson, editor, The Publishers' Auxiliary, pentru că mi-a atras atenția asupra lui Morrow și mi-a furnizat informații despre el.

334. Sunt îndatorat domnului Lee J. Moss din Superior, Wisconsin și domnișoarei Lucile May de la Biblioteca Publică Superior pentru informații referitoare la Barry. Barry a murit în 1934. Un necrolog va fi găsit în Superior Evening Telegram, 6 martie 1934. Un portret al lui Barry și o relatare a portretului său al șefului Gall vor fi găsite în The Overland Magazine, v. 55, seria 2d. , p. 299 (1910).

335. Câteva dintre fotografiile lui Huffman sunt reproduse în semiton în American Magazine, v. 103, februarie 1927, p. 26. Huffman a murit în Miles City, Mont., 28 decembrie 1931. Îi sunt îndatorat domnului Jos. D. Scanlan de la Miles City Star pentru informații referitoare la domnul Huffman.
336. Buletinul Haynes, martie 1922, Sf. Paul. Numărul acestui buletin al casei conține o schiță biografică a vieții bătrânului Hayne. FJ Haynes a deținut funcția la Northern Pacific Railway pe care căpitanul Russel a ocupat-o cu sistemul UP, deoarece Haynes era fotograf oficial al Pacificului de Nord. A fost în această funcție timp de peste douăzeci și unu de ani.
337. Philadelphia Photographer, v. 13, p. 120 (1876). Opera lui Jackson este frecvent menționată în literatura fotografică, atât în țară, cât și în străinătate. The Philadelphia Photographer, v. 12, p. 91 (1875), are o descriere de două pagini a operei sale; în alt loc, v. 12, p. 30, este remarca: „Credem că sunt egale cu orice în lucrările de peisaj pe care le-am văzut vreodată făcute în această țară”.
338. Domnul Jackson mi-a pus cu generozitate jurnalele și notele de teren la dispoziția mea, pe lângă faptul că mi-a scris pe larg de multe ori ca răspuns la întrebările mele referitoare la fotografia expediționară.
339. Philadelphia Photographer, v. 21, p. 12 (1884).
[496 1
340. Sunt îndatorat doamnei .John Lytle din Littleton, NH. pentru informații despre Kilburns. Lucrările lor sunt menționate de multe ori și în jurnalele fotografice începând cu 1867. Numele firmei a fost schimbat în 1875 în BW Kil-burn și Co. Edward Kilburn a murit în 1884. Pentru o descriere a stabilimentului Kilburn vezi Philadelphia Photographer, v. 11, p. 138 (1874).
Keystone View Co., care deține acum colecția de negative Kilburn, a fost organizată în 1892 de domnul BL Singley, președintele companiei Keystone. În prezent, activitatea companiei se limitează la vânzarea de vederi stereoscopice educaționale către case și școli. The Keystone Company a achiziționat, de asemenea, colecțiile HC White Co. și ale lui James M. Davis (căruia Kilburns i-au vândut inițial negativele); colecțiile lui Berry, ale lui Kelly și ale lui Chadwick; și opiniile educaționale colectate inițial de Under-wood și Underwood. (A se vedea referința 374.) Că vederile stereoscopice sunt încă în cerere considerabilă este evidențiată de faptul că Keystone Company vinde anual vederi stereoscopice în valoare de peste jumătate de milion de dolari realizate de Burton Holmes. Sunt îndatorat domnului GE Hamilton de la Keystone View Company pentru informațiile referitoare la organizația sa.
340a. Opinia lui John Moran cu privire la această întrebare va fi găsită în Philadelphia Photographer, v. 2, p. 33 (1865).
341. Fotografia 1839-1937, Muzeul de Artă Modernă, New York, 1937, pp. 11-90.
Părerile a trei lideri actuali ai fotografiei americane mă confirmă, de asemenea, cu privire la punctul pus în discuție în text. Am citat deja opinia lui Edward Weston
ion (text, p. 100). Celebrul Alfred Stieglitz spune: „Personal, îmi place fotografia mea dreaptă, nemanipulată, lipsită de orice truc; o imprimare care nu arată ca nimic altceva decât o fotografie, care trăiește prin propriile calități inerente și își dezvăluie propriul spirit.” (New York Times, 24 iunie 1934, secțiunea 9, p. 6.) Scriindu-mi la data de 17 noiembrie 1937, domnul Stieglitz m-a informat cu

amabilitate despre corectitudinea citatului și a mai spus: „Nu numai că încă sunt abonat. la această opinie, dar sunt convins că nu o voi schimba niciodată.”
În mod similar, Edward Stei-chen, de asemenea o figură predominantă în cercurile fotografice americane, este citat direct și indirect de New York Times (6 martie 1923, p. 15): „Nu s-a făcut niciun progres în fotografie de la dagherotip. ... un fotograf ar trebui să ia lucrurile așa cum sunt, fără a-și injecta personalitatea în imagine. În zilele dagherotipului, atât de multe dificultăți îi înconjura pe artiștii de la camera... încât aceștia erau mulțumiți să obțină orice fel de o imagine exactă. reproducere.
"Domnul. Steichen a îndemnat la întoarcerea imaginilor clare și a lăudat „precizia me-ticuloasă a camerei”. "
Domnul Steichen a fost rugat să verifice citatul de mai sus și, la data de 18 ianuarie 1938, mi-a scris cu amabilitate următoarele:
„În timp ce citatele la care te referi prezintă anumite elemente din ceea ce îmi amintesc că am spus, o propoziție izolată sună puțin ireal. În detaliu, ele nu pot fi exacte. În acel moment am profitat de orice ocazie care s-a prezentat pentru a îndemna abandonarea anumitor soft focus predominante și capricii asemănătoare care au părăsit sub denumirea de „pictoriale” în favoarea unei utilizări mai strict obiective a camerei. M-am simțit în mod deosebit chemat să fac asta având în vedere
faptul că am fost unul dintre liderii în producția acestor aberații tehnice.”
342. Citatele lui GB Shaw pot fi găsite în Camera Work, nr. 29 (1910), p. 17; nr. 37 (1912), p. 37.
342a. Documentația, parțial, a fotografiei Galerii Fredricks (vezi p. 134) poate servi drept exemplu. Subiectul, desigur, este dat de fotografia însăși - ar fi că toate aceste întrebări ar fi fost atât de simplu rezolvate. Fotograful este necunoscut, dar este rezonabil să presupunem că a fost cineva legat de stabilirea Fredricks, mai ales că Fredricks este probabil prezent în imagine (primul din dreapta în balcon. Comparați cu fotografia lui Fredricks, p. 144). Data de origine poate fi stabilită cu o anumită asigurare, după cum urmează:
1. Se va remarca faptul că semnul (în partea de sus a clădirii) scrie „Galeriile fotografice, dagherotip și ambrotip.” Ambrotipurile nu au fost realizate înainte de 1855 și au fost la apogeul favorizării lor în 1856 și 1857.
2. Semnul de pe mijlocul clădirii scrie „Charles D. Fredricks, defuncții Gurney și Fredricks.” Gurney și Fredricks și-au dizolvat parteneriatul în 1856, iar Fredricks a deschis unitatea prezentată în fotografie în august 1856. (Photographic Art Journal, ns, v. 3, p. 288 (1856).) Fotografia a fost deci realizată după august 1856. Din fotografie ar reieși și că ea a fost realizată la ceva timp după această dată, căci se va observa că semnul „ Dagherotipurile” de pe balconul stabilimentului a intrat în paragină.
3. O comparație cu o gravură în lemn a aceleiași clădiri din Leslie's Weekly, 1 septembrie 1858, este

de asemenea instructiv. Gravura în lemn pare să-și fi copiat cu fidelitate originalul și, dacă putem depinde de el, referirea la ambrotipurile de pe fața clădirii a dispărut - moftul pentru ambrotipuri a trecut rapid și până la sfârșitul anului 1858 era un număr mort. Rețineți, de asemenea, că referirea la Gurney și Fredricks dispăruse și s-ar părea că ilustrația din Leslie îl reprezintă pe

Fredricks după ce fotografia a fost făcută, iar fotografia a fost făcută, prin urmare, înainte de septembrie 1858. Din păcate, alte cazuri nu sunt de multe ori așa. rezolvat usor. De exemplu, datarea fotografiilor Gardner din Kansas (vezi p. 278) a necesitat multe ore obositoare de muncă. (A se vedea referința 305.)
343. Criticul era Noul capabil
Fotograful din York, William Kurtz. Philadelphia Photographer, v. 8, p. 2 (1871). ' 1
344. Această fotografie Lincoln este descrisă în Lincoln Lore, No. 131, 5 octombrie 1931, Fort Wayne, 1931. De asemenea, cartea lui FH Meserve, The Photographs of Lincoln, NY, 191 1.
345. Philadelphia Photographer, v. 3, p. 311 și 357 (1866). Werge, Evoluția fotografiei, p. 136, creditează FR Window of London cu singura onoare de a crea dimensiunea cabinetului, deși Werge dă greșit data anului 1867 și nu a anului 1866.
346. Progresul favorizării crescânde a fotografiei de cabinet poate fi urmărit cu ușurință în Philadelphia Photographer pentru 1867, v. 4. A se vedea în special pp. 31, 95, 113, 193, 237 și v. 5, p. 182 (1868). Jurnalul lui Humphrey, v. 18, p. 353 (1866-67), comentează și introducerea reușită. Au fost introduse mai multe modificări ale fotografiei cabinetului [498]
din cand in cand. Unul numit Victoria Card și-a făcut debutul în 1870 și era un print 4Y:!" x 3" montat pe un card 5" x 3%". Buletinul lui Anthony, v. 1, p. 143 (1870). O a doua a fost fotografia Promenadei care a fost propusă pentru prima dată în 1874. Aceasta a fost o imprimare de aproximativ 3" x 6" montată pe un card de 4" x 7". Vezi Philadelphia Photographer, v. 12, p. 2 (1875); v. 13, p. 12 (1876).
317. Jurnalul lui Humphrey. v. 16, p. 152 (1864-65), conține o retipărire a unui articol din Photographic News (Londra) despre retușarea pentru îndepărtarea găurilor de ace, etc. Domnul WH Jackson mi-a furnizat informații cu privire la blocarea cerului în negative la colodion. Oricine a avut vreodată ocazia să examineze negative cu plăci umede în orice număr își va aminti că a văzut multe astfel de ceruri blocate cu hârtie roșie. Pentru informații referitoare la metodele de introducere a norilor, vezi Philadelphia Photographer, v. 5, p. 388 (1868).
348. Philadelphia Photographer, v.
4, p. 23Ĭ (1867).
349. Philadelphia Photographer, v.
5, p. 234 (1868).
350. Publicat de Imperial Press, The Cleveland Printing and Publishing Co., Cleveland. O parte a acestei cărți a apărut într-o serie de tranșe în Photo-Beacon (Chicago) pentru 1902. Un necrolog al lui Ryder va fi găsit în Photo-Miniature, v. 6, p. 123 (1904).
351. Asociația Națională de Fotografie a fost organizată în primul rând pentru a lupta împotriva brevetului de tăiere din 1854 și a evenimentelor similare considerate a fi împotriva intereselor profesiei. Vezi Philadelphia Photographer, v. 6, p. 16 (1869). Pentru un raport al primei convenții (cea de la Boston), vezi Philadelphia Photographer, v. 6, p. 206 și următoarele. (1869).
352. Pentru un raport al convenției de la Cleveland, vezi Philadelphia Photographer, v. 7, p. 226 și următoarele. (1870) şi Anthony's Bulletin, v. l, pp. lOl-116 (1870). Desigur, nu trebuie imaginat că Ryder a fost singurul care a practicat retușurile înainte de data convenției de la Boston. De fapt, se pare că alții practicau sau experimentau cu ea înainte de această dată (vezi Philadelphia

Photographer, v. 6, p. 158 (1869)), dar ímpetus marcat provenea din galeria lui Ry-der. Vezi raportul convenției de la Boston menționat în 351 și Philadelphia Photographer, v. 6, p. 357 (1869), unde Ayres și Kurtz îi acordă lui Ryder meritul cuvenit.
353. HH Snelling, editorul Revistei Photographic and Fine Art Journal, care a încetat apariția în 1859, a ieșit din retragerea sa în fotografie pentru a conduce forțele anti-retușare. Pentru o listă destul de completă a argumentelor, din care au fost luate citatele din text, vezi Philadelphia Photographer, v. 8, p. 42 (1870); v. 9, p. 71, 101, 249, 312, 342, 380, 406, 412 şi 427 (1872); v. 10, p. 6 (1873). Nu este de mirare că Wilson a cerut oprire!
354. Philadelphia Photographer, v.
5, p. 170 (1868).
355. O schiță biografică contemporană a lui Bogardus apare în Philadelphia Photographer, v. 8, p. 313 (1871) și în Foto-miniatură, v.
6, p. 664 (1904).
356. O schiță biografică a lui Vogel apare în Philadelphia Photographer, v. 10, p. 28 (18 73). Vogel a contribuit, de asemenea, cu o scrisoare de știri la acest jurnal timp de mulți ani, existând un număr de abia o lună, dar care conține unul. Scrisorile au ținut cititorul la curent cu progresele din străinătate și sunt interesante și pentru comentariile lui Vogel
despre viața americană văzută de un străin.
357. Schița biografică a lui Kurtz se bazează pe o relatare din Sunday New York Star, 6 noiembrie 1887, care include descrierea unui număr de fotografi proeminenți din New York sub titlul „Caught in the Camera". Vezi, de asemenea, Buletinul lui Anthony, v. 14, p. 380 (1883). Necrologurile lui Kurtz pot fi găsite în New York Times și New York Herald pentru 7 decembrie 1904.
358. Relatarea mea despre metoda lui Kurtz de a produce imaginile „Rembrandt" se bazează pe discuțiile găsite în Philadelphia Photographer, v. 6, p. 292 (1869) unde este descris primul său studio din New York; în Buletinul lui Anthony, v. 1, p. 50 (1870) unde este explicat contrareflectorul său; în Philadelphia Photographer, v. 8, p. 2 (1871), care este o discuție a lui Kurtz însuși; în Buletinul lui Anthony, v. 1, p. 158 (1870) unde va fi găsită o relatare britanică a metodei lui Kurtz. Citatul lung dat în text este din Philadelphia Photographer, v. 6, p. 244 (1869). Mențiunea premiilor lui Kurtz va fi găsită în Anthony's Bulletin, v. 1, p. 228 (1870); Philadelphia Photographer, v. 6, p. 426 (1869); v. 8, p. 344 (1871); v. lO, p. 579 (1873). Aventura lui Kurtz în imprimarea color este descrisă în SH Hor-gan's Half-Tone and Photo-Mechan-ical Processes, Chicago, 1913, p. 112.
359. Legătura lui Sarony cu Clubul Salmagundi, Clubul Tile și relația sa cu Oliver Horn al lui Smith vor fi găsite în Criticul, v. 26, p. 305 (1896); v. 43, p. 31 (1903).
360. Ultimul citat este din Philadelphia Photographer, v. 15, p. 275 (1878). Articolul Galaxy apare în v. 9, p. 408 (1870) din acel jurnal. Informațiile referitoare la
[499 J
Saronia provine în mare parte dintr-un necrolog care apare în Enciclopedia anuală, seria 3d, v. l, p. 584 (1896), D. Appleton şi Co., NY; 6 octombrie 1887. Relația lui Napoleon Sarony cu Oliver Sarony este menționată în Humphrey's Journal, v. 1887; 17, p. 143 (186566) și v. 19, p. 191 (1867-68). Vezi, de asemenea, Philadelphia Photographer, v. 13, p. 184 (1876); Western Photography News (Chicago), p. 2, p. 149 (1876); New York Times, 10 aprilie 1875, p. 11. Se menționează

capacitatea litografică a lui Saro-ny în lucrarea lui F. Weten-kampf, American Graphic Art, NY, 1912. The Quarterly Illustrator, v. 2, p. 372 (1894), are o discuție despre eforturile lui Sarony în domeniul artei și reproduce în semiton un număr dintre acestea, în mare parte nuduri feminine.
Alte necrologie ale lui Sarony pot fi găsite în American Journal of Photography, v. 17, p. 575 (1896) și New York Tribune, 10 noiembrie 1896. Citatul despre Sarony, dat ca notă de subsol în text, va fi găsit în Anthony's Bulletin, v. 12, p. 88 (1881).
361. Atât citatele lui Kent, cât și ale lui Hesler provin dintr-o discuție din timpul uneia dintre întâlnirile NPA, Philadelphia Photographer, v. 8, p. 215 (1871). Vezi, de asemenea, Pearsall, Philadelphia Photographer, v. 8, p. 385 (1871) asupra acestui punct.
362. Problema fotografierii copiilor mici a fost discutată de multe ori în jurnalele fotografice. Vezi, de exemplu, Philadelphia Photographer, v. 3, p. 196 (1866); v. 9, p. 66 (1872); v. 16, p. 8 (1879).
363. Relatarea mea despre Mora se bazează pe New York Star, pentru 6 noiembrie 1887; The Western Photographie News, v. 2, p. 148 (1876) și următoarele recenzii în Philadelphia Photographer, v. 15, p. 248 (1878); [500 J
v. 16, p. 187 (1879); v. 20, p. 194 (1883). Nu am o schiță biografică completă a lui Mora. El apare ultima dată în numărul din 1888-89 al New York City Directory. Biblioteca Publică din New York deține un catalog ilustrat al „Publics” al lui Mora, publicat în 1879. Tipări mici de aproximativ 1 %" x %" copiate din peste șase mii de astfel de fotografii sunt incluse în catalog și arată marea varietate de fundaluri folosite de Mora.
364. Vezi Philadelphia Photogra-pher, v. 15, p. 351 (1878); v. 16, p. 9, 220 şi 378 (1879); v. 17, p. 301 (1880).
365. Pentru menționarea lui Gutekunst, vezi Philadelphia Photographer, v. 13, p. 197 și 384 (1876); v. 15, p. 62 (1878); un necrolog apare în PhotoMiniature, v. 14, p. 210 (1917). Portretul lui Gutekunst al lui Grant a fost realizat probabil în iunie 1865, Philadelphia Photographer, v. 2, p. 103 (1865). A fost reprodus de două ori în Harper's Weekly pentru 1885 ca ilustrație pe prima pagină. Scurte recenzii ale fotografilor importanți din anii șaptezeci vor fi găsite în Western Photographie News (Chicago), v. 2, pp. 148-150 (1876). Această recenzie este retipărită din New York Daily Graphie, 30 decembrie 1875. Relații descriptive ale lucrării celor mai mulți dintre acești oameni vor fi găsite în Philadelphia Photog-rapher și Anthony's Bulletin pentru perioada indicată.
366. Pentru prețurile fotografiilor de cabinet, a se vedea primele două referințe din 364. Istoria fumingului a fost discutată vehement în jurnalele de la începutul anilor șaizeci. Vezi American Journal of Photography, ns, v. 5, pp. 359, 397 și 447 (1862-63). Acestea nu îl creditează pe Anthony cu procesul, dar într-o scrisoare semnată mulți ani mai târziu, el a făcut în mod special o astfel de afirmație, Philadelphia Photographer, v. 20, p.
2 li (1883). Acest lucru este coroborat de Coleman Sellers în Anthony's Bulletin (vezi referința 245). WJ Harri-son în History of Photography, NY, 1887, pp. 85 și 127 îi acordă, de asemenea, credit lui Anthony. Vezi, de asemenea, Philadelphia Photographer, v. 3, p. 19 (1866) unde se face o revendicare pentru Anthony. Charles Waldack, Almanahul american de fotografie pentru 1863, Cincinnati, p. IO, afirmă că Henry Anthony a sugerat să fumeze farfurii uscate cu amoniac și că Borda,

amatorul din Philadelphia, a fost primul care a făcut proba propriu-zisă.
Cu toate acestea, primul care a observat că fumul de amoniac ar crește viteza materialelor fotografice pare să fi fost englezul Hewett. Într-o scrisoare din 20 octombrie 1845 și publicată în Philosophical Magazine, seria 3, v. 27, p. 405 (1845) el face afirmația că plăcile de dagherotip, după fumare de amoniac, au înregistrat scene în „soare instantaneu și în cinci până la zece secunde în lumină moderată".
Procesul carbonului la care se face referire este cel al englezului Swann. Pentru o revizuire istorică, vezi The American Carbon Manual, de EL Wilson, NY, 1868.
367. Vezi primele două referințe din 364.
368. Anthony's Bulletin, v. 1, p. 177 și 224 (1870); Philadelphia Photographer, v. 13, p. 304 (1876). S-ar putea face multe alte referiri la excelența extinderilor solare.
369. Declarația lui Vogel va fi găsită în Philadelphia Photographer, v. 15, p. 146 (1878). Mențiunea dagherotipurilor din stabilirea Bogardus va fi găsită în Philadelphia Photographer, v. 7, p. 400 (1870); Activitatea lui Pearsall în Philadelphia Photographer, v. 26, p. 119
(1889). Pentru încercările moderne, vezi Mentorul, v. 17, p. 36, iunie 1929.
370. Fotografiile compozite datează probabil din anii cincizeci în această țară. Există o discuție în American Journal of Photography, ns, v. 5, p. 524 (1862-63) care vorbește despre ele ca despre un proces „vechi". Fotografia „Dexter" este descrisă în Philadelphia Photographer, v. 4, p. 80 (1867); lucrarea fraților Bendann în Philadelphia Photographer, v. 9, p. 397 (1872); și fotografia neamurilor a lui Sheri-dan și personalului din Philadelphia Photographer, v. 14, p. 284 (1877). Efectele de nor introduse uneori de la un al doilea negativ ar trebui considerate strict fotografii compozite.
371. Pentru o retipărire a citatului vezi Anthony's Bulletin, v. I, p. 176 (1870).
372. Pentru o cronică a evenimentelor din anul 1876, consultați orice jurnal contemporan – Harper's Weekly, de exemplu. O listă a invențiilor de bază care au apărut în 1876 și anii imediat următori va fi găsită în CW Ackerman, George Eastman, p. 33. Că 1876 a fost o perioadă de tranziție în pictura americană este indicat de Isham, History of American Painting, capitolul 29; în sculptura americană, de Lorado Taft, History of American Sculpture, capitolul XIV; în ilustrația americană, de Joseph Pennell, Modern Illustration, New York, 1895, capitolul VI. Pennell afirmă că anul 1876 marchează începutul școlii americane de gravură în lemn, care a dus la câțiva ani la producerea „cel mai bun exemplu de reviste ilustrate pe care lumea trebuie să-l arate." (p. 117). revista la care se face referire este The Century, care în numerele sale anterioare a fost Scribner's Magazine.

373. Anthony's Bulletin, v. G, p. 252 și 313 (1875).
374. Philadelphia Photographer, v. 13, pp. 182, 196, 226 și 318 (1876) oferă o relatare amplă despre Photographic Hall și expozițiile sale. O listă de premii va fi găsită în Philadelphia Photographer, v. 13, pp. 321 și 384 (1876). Pe lângă exponatele fotografice, trebuie menționată lucrarea Societății Fotografice Centennial care a avut concesionarea lucrării fotografice în cadrul Expoziției propriu-zise. Aceasta a inclus nu numai clădiri și expoziții, ci și o galerie a fost

întreținută pe terenul unde au fost făcute mii de portrete ale vizitatorilor târgului. (Opt sute șaptezeci și trei de portrete au fost realizate de trei operatori într-o singură zi și asta prin procesul de placa umedă!) Wilson, editorul, al Philadelphia Photographer, și WI Adams din New York au fost proprietarii săi. Vezi Philadelphia Photographer, v. 14, p. 4 (1877).
Charles Bierstadt, la fel ca frații săi Albert și Edward, s-a născut în Salingen, Germania. Familia a venit în această țară în 1832 și s-a stabilit la New Bedford, Massachusetts. Charles și Edward și-au început cariera fotografică în parteneriat, dar în 1867, Charles Bierstadt a mers la Cascada Niagara și, din acest moment, s-a dedicat exclusiv realizării de vederi stereoscopice, nu numai din Niagara, ci din multe locuri din lume. Underwood și Underwood au comercializat multe dintre ele. Charles Bierstadt a murit la Cascada Niagara în 1903. Pentru opera lui Edward Bierstadt, vezi capitolul 21. Sunt îndatorat domnișoarei Anna A. Thompson din Cascada Niagara pentru aceste informații. Vezi, de asemenea, Philadelphia Photographer, v. 16, p. 190 (1 879).
Celebra firmă Underwood & Underwood a fost înființată la [502] Ottawa, Kansas, în 1880 de doi tineri, Elmer Underwood, pe atunci în vârstă de douăzeci de ani, și fratele său, Bert Underwood, în vârstă de optsprezece. Vederile stereoscopice asigurate de la Charles Bierstadt din Niagara Falls, JF Jar-vis din Washington și Littleton View Company (din Kilburns) au fost vândute prin pânză casă în casă. Afacerile au crescut rapid și până în 1882, Underwoods erau agenți unici pentru aceste preocupări la vest de râul Mississippi, iar până în 1884 agenți unici pentru întreaga SUA. Mulți colportori din casă în casă au fost instruiți pe măsură ce organizația a crescut și au fost înființate filiale: în Baltimore, în 1887; în Toronto și Liverpool în 1889.
În 1891, biroul de acasă a fost mutat de la Ottawa la New York și s-au stabilit filiale suplimentare în întreaga lume civilizată. Organizația a început să-și facă propriile negative, Underwoods făcând ei înșiși multe dintre înregistrările importante. În 1896, firma a început să vândă fotografii de știri către ziare și reviste. Până în 1901, producția ajunsese la 25.000 de stereografe pe zi, iar vânzarea anuală de stereoscoape (facute tot de Underwoods) se ridica la aproape 300.000 anual. Fotografiile de știri au devenit totuși de o importanță tot mai mare în afacerile lor, iar fabricarea și vânzarea de stereografe și diapozitive cu felinare a fost întreruptă în 1921. În 1925, Frații Underwood s-au pensionat. Reorganizarea companiei în 1931 a dus la formarea a patru organizații independente:
1. Underwood. și Underwood Illustration Studios din New York, Chicago și Detroit care se ocupă de fotografii exclusiv pentru agenții de publicitate.
2. Underwood și Underwood Portraits, Inc., din New York, Phila-Delphia și Cleveland. Această preocupare face portrete exclusiv.
3. Underwood și Underwood, Washington și Chicago. Această organizație realizează fotografii ale indivizilor și evenimentelor, în principal cu caracter politic.
4. Underwood și Underwood News Photos, Inc., New York. O organizație care furnizează imagini de știri despre evenimente și personaje actuale și istorice. Se spune că are cea mai mare colecție de negative din lume.
Sunt îndatorat domnului Elmer Underwood, care mi-a scris pe larg la data de 27 ianuarie 1936, pentru informațiile pe care se bazează schița organizației prezentată mai sus.

375. Articolul a fost de GW Hewitt și a fost citit inițial înaintea Societății Fotografice din Philadelphia, Philadelphia Photographer, v. 13, p. 186 (1876). Retipăririle articolelor despre procesul de gelatino-bromură din reviste britanice au apărut și în această perioadă în Anthony's Bulletin, v. 7, pp. 179 și 240 (1876).

376. Am urmărit Werge, Evolution of Photography, pp. 58 și 95 și urm., în istoria dezvoltării englezești a plăcii uscate. Vezi, de asemenea, Neblette, Photography, p. 26 și următoarele.

377. Philadelphia Photographer, v. 16, p. 10 și 189 (1879). Corespondentul francez al Photographer scrie: „Va alunga vreodată procesul de gelatino-bromură din câmp baia de argint și colodionul sărat? Fotografii nu sunt experimentați”. Philadelphia Photographer, v. 16, p. 85 (1879).

378. Philadelphia Photographer, v. 16, p. 216 (1879).

379. Philadelphia Photographer, v. 16, p. 177 (1879). Farfuriile erau cele făcute de Levy din New York. Că Hesler și-a continuat experimentele este. arătat de declarația sa câteva luni mai târziu când prezice că plăcile uscate le vor înlocui în curând pe cele umede. Philadelphia Photographer, v. 17, p. 92 (1880).

380. Pentru numirea comitetului vezi Anthony's Bulletin, v. 11, p. 290 şi 320 (1880). Pentru raportul său, vezi Anthony's Bulletin, v. 12, p. 20 și 78 (1881).

381. Pentru o schiță biografică și un portret al lui John Carbutt, vezi Journal of the Franklin Institute, v. 160, p. 461 (1905); și Dietionary of American Biography, v. 3, p. 485. PhotoMiniature, v. 4, p. 9 (1902-3) îl atribuie lui Carbutt în 1884 că a fost primul american care a folosit o bază de celuloid pentru o emulsie fotografică. Mențiunea plăcilor uscate și camerelor Levy va fi găsită în Philadelphia Photographer, v. 16, p. 95 (1879). Deoarece anunțul apare la începutul anului 1879 și afirmă că Levy este bine cunoscut pentru farfuriile sale uscate, este destul de evident că le făcea încă din 1878 și posibil mai devreme.

382. Farfuria uscată Defiance reclamă de către Anthonys poate să nu fi fost o farfurie de gelatină, deși este greu de înțeles ce alt fel de farfurie uscată ar fi putut fi. Vezi descrierea lor, Anthony's Bulletin, v. 11, p. 150 (1880).

Data primei aventuri a lui Eastman este dată în mărturia sa despre The Goodwin Film and Camera Company vs. Eastman Kodak Company. Dosarul reclamantului, v. 2, p. 318. Mărturia a fost dată la 1 februarie 1908. Acest lucru este coroborat de anunțul soților Anthony care au anunțat pentru prima dată plăcile lui Eastman spre vânzare în decembrie 1880. Anthony's Bulletin, v. 11, p. 367 (1880). Firma Cramer and Norden a devenit G.

[503]

Cramer Dry Plate Company în 1882 și produsele sale binecunoscute sunt încă în uz. Fondatorul companiei a fost Gustav Cramer, un german de naștere care, înainte de aventura sa cu placa uscată, a fost fotograf de profesie în Carondelet, o suburbie a St. Louis. Sunt îndatorat domnului GA Cramer al acestei firme pentru informații referitoare la istoria companiei Cramer. Pentru un necrolog al lui Cramer, vezi PhotoMiniature, v. 12, p. 41 (1914).

383. Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 51 și 342 (1881). Că abia în 1881 a fost făcută ceva asemănător unei adoptări generale a plăcii uscate de către profesioniști este coroborat de declarația din Philadelphia Photographer, v. 18, p. 388 (1881), „Nu există acum nicio îndoială cu privire la ceea ce procesul de emulsie de gelatină face

prieteni oriunde i se oferă un proces echitabil.” Vezi, de asemenea, Philadelphia Photographer, v. 19, p. 170 (1882) Chiar și în 1882, Anthonys a raportat o creștere a vânzării de colodion față de anii precedenți „în ciuda creșterii mari a utilizării plăcilor uscate”. Buletinul lui Anthony, v. 13, p. 343 (1882).

384. Buletinul lui Anthony, v. 14, p. 25 (1883) și Philadelphia Photographer, v. 20, p. 69 (1883).

385. Pentru defecte și dificultăți cu plăcile uscate timpurii, vezi Philadelphia Photographer, v. 17, p. 249 (1880); v. 18, p. 81, 138, 270 şi 372 (1881); v. 20, p. 116 (1883). Pentru referințe privind adopția de către profesioniști a se vedea Philadelphia Photographer, v. 18, pp. 77, 169 și 206 (1881); v. 19, p. 170 (1882); v. 21, p. 49 (1884); Buletinul lui Anthony, v. 13, p. 318 (1882); v. 14, p. 31 (1883). Chiar și în 1885, metodele procesului umed erau discutate în jurnalele fotografice. Philadelphia Photographer, v. 22, p. 9 (1885).

[504]

386. Smith a fost ales președinte al PAA la această întâlnire — probabil că fotografiile au avut ceva de-a face cu asta. Philadelphia Photographer, v. 18, p. 337 și 339 (1881). În ceea ce privește celelalte elemente menționate, vezi Philadelphia Photographer, v. 19, p. 170 (1882); v. 20, p. 224 (1883); v. 21, p. 168 și 337 (1884).

387. Pentru referire la procesul de colodion „rapid” (numit și „procesul fulgerului”) vezi Buletinul lui Anthony, v. 7, p. 227 (1876), multe articole din v. 8 (1877) și v. 9, p. 250, 317 și 368 (1878); Philadelphia Photographer, v. 16, p. 7 (1879). Soții Anthony au licențiat procesul care a fost introdus în această țară de TS Lambert după o formulă franceză. Wilson, de la Philadelphia Photographer, a fost deschis în criticile sale față de Anthonys pentru acordarea licenței și pentru o ceartă lungă și amară dezvoltată între cele două reviste. Procesul fulgerului a folosit o baie de colodion cu următoarea formulă:

Eter sulfuric......500 părţi
Alcool ....500 părți
Piroxilină........... 7 părți
Iodură de cadmiu ...... 3 părți
Iodură de amoniu. . . 3 părți iodură de zinc .... 1 parte
Bromură de amoniu. 6 părți Dezvoltatorul a constat
de
Apă distilată ......1000 părți
Sulfat feros .... 60 părți
Acetat de cupru (10 % sol.).................. 20 părți
Alcool .... 50 părți
Miere pură .... 12 părți

Formula pentru colodion pare să difere de formule
dat în cele mai bune cărți din anii șaizeci și începutul anilor șaptezeci prin aceea că conține o varietate ceva mai mare de săruri și o proporție semnificativ mai mare de bromură față de iodură decât în anii vechi.
ier materiale negative. Dezvoltatorul diferă prin adăugarea de acetat de cupru și miere. Se precizează în mod specific că utilizarea acestor formule ar reduce timpul de expunere necesar cu o pătrime.

Pentru mențiunea și descrierea obloanelor timpurii vezi Philadelphia Photographer, v. 16, p. 265 (1879); Buletinul lui Anthony, v. IO. p. 265 (1879); v. 1 1, p. 119 (1880); v. 12, p. 291, 352 şi 375 (1881); v. 13, p. 73 şi 102 (1882); v. 14, p. 338 (1883). Majoritatea acestora sunt retipăriri din reviste britanice, așa cum ar fi de așteptat când

se reamintește că plăcile uscate au început să fie folosite cel puțin un an față de cele de pe această parte a apei.
388. Philadelphia Photographer, v.
16, p. 95 (1879).
389. Philadelphia Photographer, v.
17, p. 214 (1880); Soții Anthony erau agenți pentru Blair.
390. Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 64, 116, 157 și 318 (1881).
391. Philadelphia Photographer, v.
18, p. 151 şi 220 (1881); v. 19, p. 371 (1882); v. 26, p. 97 (1889). Fiul lui Adams, WI Lincoln Adams, îi acordă creditul pentru prima introducere a camerei de 10,00 USD și acest lucru poate fi, deoarece Anthonys, evident, nu au făcut instrumentele ei înșiși. Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 157 (1881), și Munsey's Magazine, p. 687, august 1901.
392. Pentru menționarea cluburilor de amatori din zilele timpurii cu platou uscat, vezi Anthony's Bulletin, v. 13, p. 314 (1882); v. 14, p. 25, 123 şi 149 (1883); Philadelphia Photographer, v. 19, p. 260 (1882); v. 22, p. 337 (1885), o retipărire din San Francisco Chronicle; și referința 393. The Philadelphia Photographer, v. 21, p. 381 (1884) menționează câțiva amatori distinși ai acestei perioade, cei mai mulți, nu
după nume, ci după paternitate. Printre alții numiți sunt Cornelius Vander-bilt, fiul lui Jay Gould, nepotul lui Lincoln și fiica fostului primar Oakey Hall din New York City. Școala Chautauqua este menționată în Philadelphia Photographer, v. 23, p. 535 (1886) și Photographie Instructor, editat de WIL Adams, NY, 1888. Pagina 3 din prefața Instructorului afirmă că școala de fotografie de la Chautauqua a fost înființată în 1886 și instruirea sub conducerea lui Charles Ehrmann a fost dată pentru prima dată în vara lui. 1887.
393. Harper's Magazine, v. 78, p. 288 (1888-89). Citat cu permisiunea Revistei Harper. Vezi şi Scrib-ner's Magazine, v. 5, p. 215 și 605 (1889).
394. George Eastman, de Carl W. Ackerman, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1930. Această carte este denumită ulterior Ackerman.
395. Cariera lui Eastman descrisă până acum în text se bazează pe un interviu cu Eastman de Samuel Crowther, publicat în System, v. 38, p. 607 (1920). Vezi și Ackerman, cap. 1. Scrisoarea Eastman citată la pagina 379 este din Ackerman, p. 25, cu permisiunea și prin acord cu compania Houghton Mifflin. Data anunțului Bennett este din Werge, Evolution of Photography, p. 102.
396. Buletinul lui Anthony, v. 11, p. 367 (1880). Brevetul Eastman este descris în US Letters Patent Nr. 226.503.
397. Philadelphia Photographer, v. 17, p. 8 (1880).
398. Interviul The Crowther. Sunt îndatorat domnului Eugene Whitemore, editor la American Business and Sys-

tem, pentru permisiunea de a cita din acest articol.
399. Buletinul lui Anthony, v. 11, p. 367 (1880); v. 12, p. 55, 154, 182 şi 352 (1881); v. 13, p. 318 (1882); v. 14, p. 418 (1883). Pentru emulsia uscată comercializată de Eastman, vezi Anthony's Bulletin, v. 12, pp. 102 și 126 (1881). Față de afirmația că operatorii își făceau propriile farfurii, se poate spune că Joshua Smith, unul dintre cei mai importanți operatori din Chicago, și-a pregătit propriile farfurii uscate în 1881, făcându-le câte 5.000 la un moment dat. Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 279 (1881); Philadelphia Photographer, v. 20, p. 74

(1883). Referirea la calitățile de păstrare necunoscute ale plăcilor uscate vor fi găsite în interviul Crowther; Ackerman, capitolul unu; și Buletinul lui Anthony, v.
13, p. 410 (1882) unde Hesler, operatorul din Chicago, se referă la dificultate.
400. Interviul Crowther și Ackerman, capitolul unu. Scrisoarea citată este din Buletinul lui Anthony, v.
14, p. 90 (1883).
'101. Referirea la utilizarea de către Kurtz a luminii electrice se găsește în Anthony's Bulletin, v. 14, p. 21 (1883); Philadelphia Photographer, v. 20, p. 97 (1883). The Philadelphia Photographer comentează și despre utilizarea luminilor electrice în noua fabrică Eastman. Philadelphia Photographer, v. 20, p. 64 (1883).
402. Camera lui Melhuish este descrisă într-o specificație provizorie a oficiului britanic de brevete emisă în comun lui Melhuish și lui JB Spencer și datată 22 mai 1854, nr. 1139. Că experimentele Eastman în direcția filmului flexibil au fost începute încă devreme. ca 1881 se găsește în declarația pe propria răspundere Eastman din 1892. Complainant's Record, v. 5, p. 24, Tribunalul Districtual al Statelor Unite din Western NY, The Good-[506]
win Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
Mult interes în legătură cu istoria timpurie a fotografiei de film va fi găsit în Photo-Miniature, v. 4, pp. 1-51 (1902).
403. Fotograful pionier, p. 274.
404. Descrierea filmului şi a suporturilor de role a fost obţinută de la US Letters Patent Nr. 306.594, 14 Oct. 1884; Nr. 317.049 și 317.050, 5 mai 1885. De asemenea, mărturia Eastman, Complainant's Record, v. 2, p. 317, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
405. Philadelphia Photographer, v. 21, p. 342 (1884); v. 22, p. 269, 312 şi 330 (1885).
406. Mărturia lui Eastman, Complainant's Record, v. 2, p. 353, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
407. United States Letters Patent, No. 388, 850, 4 septembrie 1888. Informații suplimentare referitoare la primul Kokak se găsesc în Scientific American, v. 59, p. 159, 15 septembrie 1888; interviul Crowther, System, octombrie 1920; și în mărturia Eastman la care se face referire în referința 404. The Scientific American oferă o descriere foarte completă cu patru ilustrații și se face afirmația: „Prevăzăm pentru aceasta o utilizare foarte generală – promite să facă practica fotografiei aproape universală. " Prima reclamă a noului Kodak din această revistă apare pe 6 octombrie 1888.
408. Pentru o discuție despre cuvântul Kodak, vezi interviul Crowther și Ackerman, p. 65. Numele original al firmei a fost Eastman Dry Plate Company. La 4 octombrie 1884, a devenit Eastman Dry Plate and Film Co., iar pe 24 decembrie 1889, Eastman
Co. a fost încorporată; Eastman Kodak Co. (numele actual) a fost organizat pe 24 octombrie I 901. Vezi mărturia Eastman, Complainant's Record, v. 2, pp. 318 și 329, The Goodwin Film Co. și Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
409. Buletinul lui Anthony, v. 12, p. 158 (1881); v. 14, p. 375 (1883); Philadelphia Photographer, v. 23, p. 155 și 422 (1886); St. Louis and Canadian Photographer, v. 9, p. 506 (1891); Foto-Miniatura, v. 4. p. 451 (1902-3). Un corespondent care scrie în Philadelphia Photographer, în acest an (1886), v. 23, p. 394, precizează că „o hârtie gelatinoasă de încredere, preparată comercial, nu a fost încă

introdusă pe piață, care să se dovedească un rival eficient al albuminei din toate punctele de vedere”.
Pentru referirea la Morgan și Kidd, vezi Werge, Evolution of Photography, p. 138.
410. Philadelphia Photographer, v. 24, p. 320 (1887); Ackerman, p. 71.
4 1 1. O istorie detaliată a acestor încercări și experimente este revizuită de dr. CF Chandler, martor expert al reclamantului, în Complainant's Record, v. 2, p. 492 și următoarele, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
412. Photographic Times și American Photography, v. 18, p. 205 (1888).
413. Scrisori de brevet SUA nr. 610.861, 13 septembrie 1898.
414. Dicționar de biografie americană, v. 7, p. 408, Charles Scribner's Sons, NY, 1931. Vezi, de asemenea, mărturia lui Cortlandt Parker, Jr., fiul unui prieten apropiat al lui Goodwin; Dosarul reclamantului, v. 4, p. 1228 și următoarele. Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co., de asemenea, Com-
Dosarul reclamantului, v. 5, p. 100, același costum.
415. Din declaraţia pe propria răspundere Eastman din 13 februarie 1890. Compiainant's Record, v. 2, p. 340; The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co. Data emiterii primului dintre aceste filme se găsește în mărturia lui Eastman, Complainant's Record, v. 2, p. 325, același costum.
416. Istoria brevetului Goodwin în biroul de brevete se găsește în Complainant's Record, v. 5, pp. 52148; Dosarul pârâtului, v. 2, pp. 387-643, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.; citatul din text va fi găsit în Dosarul reclamantului, v. 5, p. 146.
417. US Letters Patent, Nr. 539.713, 21 mai 1895.
418. Jurnalul Institutului Franklin, v. 126, p. 478 (1888); Anual american de fotografie, 1890; Philadelphia Photographer, v. 26, p. 409 (1889). Pentru o referire la filmul Blair, a se vedea Dosarul reclamantului, v. 5, pp. 51 și 1 19, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
419. În dosarul oficiului de brevete scrie „Dar că Goodwin nu a reușit să depună mărturie în termenul stabilit, i s-a acordat prioritate lui Reichenbach”. Dosarul reclamantului, v. 5, p. 134, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.
420. Istoria brevetului Goodwin în timpul șederii acestuia în oficiul de brevete a fost supusă unei examinări deosebite de către avocații Goodwin Film and Camera Company și Eastman Kodak Company în timpul litigiului. Avocații intereselor Goodwin, de fapt, au făcut un brief mental suplimentar de peste o sută cincizeci de pagini tipărite din această istorie. Aceasta
[507]
Din aceasta rezultă că Goodwin a fost tratat în mod nedrept de către examinatorii Oficiului de brevete. Cazul său a fost transferat nu mai puțin de examinatori vii, primul dintre care a fost respins de Oficiul de Brevete. (Suplement-mental Brief for Complainant Re Goodwin's File Wrapper, p. 50.) Chiar dacă tratamentul lui Goodwin în Oficiul de Brevete este condamnat, nu există nicio dovadă prezentată de acești avocați că Eastman Kodak Co. ar fi responsabil pentru acestea. Fără îndoială, Compania Eastman și-a protejat cu putere interesele și a luptat împotriva procedurilor de imixtiune în legătură cu brevetul Reichenbach, dar ambele interferențe au fost lechestrate chiar de Goodwin. Spre finalul mandatului lor, avocații reclamantului (Goodwin Film and Camera Co.) fac deducerea că Eastman Company a fost responsabilă pentru întârzierile îndelungate ale brevetului Goodwin în

biroul de brevete. Fără îndoială că au întârziat-o, dar o parte din întârziere a fost cauzată de el însuși Goodwin, probabil din cauza lipsei de fonduri și a descurajării din cauza tratamentului său nedrept în Oficiul de Brevete. Niciun om corect nu poate citi dosarul cazului în biroul de brevete și nu poate să se minuneze de conduita oferită lui Goodwin. Atât .Judecătorul Hazel, cât și mai ales .Judecătorul Coxe în opiniile lor atrag atenția asupra ei în termeni foarte simpli. Judecătorul Coxe a spus: „Întârzierea lungă și hotărârile contradictorii ale Oficiului de Brevete ar fi descurajat un inventator care nu avea încredere supremă în justiția cauzei sale". Rezumat suplimentar pentru Reclamantul Re Goodwin's File Wrapper and Contents, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co. Pentru argumentele apărării în legătură cu istoria brevetului Goodwin, a se vedea Brief and Argument for Defendant, pp. 151 -197d, Bunul-[508] win Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.

421. Goodwin Film and Camera Co. a fost organizată la 16 iunie 1899, dar a rămas inactiv câțiva ani. Cortlandt Parker, Sr., din Newark, a furnizat capitalul necesar pentru construcția fabricii, care a început în ianuarie 1900. Dosarul furnicii plângerii, v. 5, p. 11; v. 4, p. 1229 și următoarele, The Goodwin Film and Camera Co. vs. Eastman Kodak Co.

422. Mărturia lui FA Anthony; Dosarul reclamantului, v. 2, p. 365 și urm.; din Cortlandt Parker, Jr., Dosarul reclamantului, v. 4, p. 1228. Plângerea inițială împotriva Eastman Kodak Co. a fost datată 2 decembrie 1902; a fost revizuit la 7 ianuarie 1903. În următorii doi ani s-au făcut doar mici progrese. După 1905, cazul a fost aparent liniştit până în 1908, când a început din nou cu seriozitate. Dosarul furnicii plângerii, vv. 1 și 2.

423. Opinie, Hazel, J., 14 aug.
1913, Federal Reporter, v. 207, p. 351 (1914); Opinie, Coxe, J., Curtea de Apel din Circuitul Statelor Unite ale Americii pentru al doilea circuit, Lacombe, Coxe, Ward, Judecătorii de circuit, martie IO, 1914. Reporter federal, v. 213, p. 23 (1914). Pentru soluționarea în numerar a procesului, a se vedea Ackerman, p. 277. Opinia lui Ackerman cu privire la plata acestei sume este colorată de faptul că el este biograful elogios al lui Eastman. Pentru un observator mai puțin parțial, s-ar părea că Eastman plătea pentru o eroare de judecată. El știa că cererea de brevet a lui Goodwin a fost anterioară atât propriei cereri, cât și celei a lui Reichenbach. Politica lui obișnuită în astfel de cazuri era să cumpere drepturile asupra unui brevet, indiferent dacă acesta s-ar putea dovedi de succes în practică sau nu. Fără îndoială, ar fi putut ajunge la un acord cu Goodwin la începutul istoriei brevetului Goodwin pentru o fracțiune din costul final.

423a. Pentru un raport al lucrării lui Sheppard, vezi Coloid Symposium Mono-graph, v. 3, p. 76 (1925). Chemical Catalog Co., NY

424. Vogel și-a anunțat descoperirea sensibilizării coloranților într-o scrisoare către Wilson din 1 decembrie 1873. Philadelphia Photographer, v. 11, p. 29 (1874). Menționea operei lui Ives este frecvent întâlnită în perioada specificată în text, prima apărând în Philadelphia Photographer, v. 16, p. 365 (1879).

425. Pentru o schiță biografică a lui Muybridge, vezi Dictionary of American Biography, v. 13, p. 373, Charles Scribner's Sons, NY, 1934.

426. Philadelphia Photographer, v. 5, p. 128 (1868); una dintre aceste fotografii este inserată ca ilustrație în numărul din noiembrie 1869 al Philadelphia Photographer, v. 6. Vezi p. 418 unde este reprodus în text.

427. Pentru menționarea vederilor Muybridge, vezi Philadelphia Photographer, v. 8, p. 17 (1871); v. 9, p. 119 (1872); v. 1O, p. 201, 469 şi 487 (1873); v. 11, p. 53 (1874). Initialele lui Muybridge apar diferit ca JM, EJ, JC, fără îndoială din cauza schimbării numelui lui Muybridge. Citatul este din Buletinul lui Anthony, v. 2, p. 402 (1871).
428. Zoopraxografie descriptivă, Eadweard Muybridge, Univ. din Penn., 1893, p. 4; Animals in Motion, același autor, Londra, 1902, prefață; A Million and One Nights, Terry Ramsaye, Simon și Schuster, NY, 1926, capitolul II. Referirea ulterioară la ultima carte este indicată de Ramsaye.
429. Comentariul lui Wilson se găsește în Philadelphia Photographer, v. 16, p. 22 (1879); Vogel's în Philadelphia Photographer, v. 16, p. 141 (1879). Pentru o descriere a metodei utilizate
de Muybridge, vezi The Horse in Motion, JDB Stillman, James R. Os-good and Co., Boston, 1882, anexă. Din câte am reușit să constat, Muybridge nu a declarat niciodată că a folosit procesul fulgerului, dar, deoarece acesta a primit o mare publicitate la momentul experimentelor sale de succes, el l-a folosit fără îndoială. Pentru comentariile contemporane specifice ale lui Muybridge asupra procesului său, vezi Philadelphia Photographer, v. 16, p. 71 (1879). Rulofson, fotograful din San Francisco, a vorbit în mod disprețuitor despre fotografiile de la Muybridge ca fiind „siluete diminuate” (Philadelphia Photographer, v. 15, p. 247 (1878)), ceea ce a fost, fără îndoială, cazul, dar cel puțin acestea arătau poziția corpului și picioarele calului în raport cu pământul.
430. Calul în mișcare și Ramsaye, cap. II. Ramsaye subminează rolul lui Muybridge în episodul de la Stanford. Dar faptele sunt că Muybridge avea deja o reputație internațională ca fotograf înainte de a fi logodit de Stanford. Este fără îndoială adevărat că Isaacs a jucat un rol important în succesele obținute, dar eforturile lui M uybridge sunt cu siguranță de importanță egală, iar eforturile sale ulterioare în dezvoltarea zoopraxiscopului și studiile sale elaborate la Universitatea din Pennsylvania nu îi permit să fie respins atât de ușor. cum face Ramsaye. Ramsaye dezvăluie faptul că Muybridge în 1874 a fost achitat de uciderea seducătoarei soției sale și dedică unsprezece pagini din cartea acestui fapt irelevant. Ramsaye susține că reprezintă cinci ani din viața lui Muybridge. De fapt, au trecut mai puțin de patru luni între data crimei și achitarea lui Muybridge. Cu interes destul de binecunoscutele relatări biografice despre viața lui Muybridge specifică-[509]
afirmă că M uybridge nu a fost niciodată căsătorit. (Vezi nota 425, de exemplu.) S-ar părea că achitarea de crimă ar fi un eveniment suficient de important în viața oricărui bărbat pentru a apărea în biografia lui.
431. Câteva retipăriri din San Francisco Call, una datată 23 decembrie 1879, relativ la Stanford și Muybridge, apar în Anthony's Photographie Bulletin, v. 11, pp. 13 și 206 (1880); v. 12, p. 122 (1881).
432. Această întrebare a fost contestată de mulți ani. În plus față de cele enumerate în notele 430 și 431, informații referitoare la dezbatere vor fi găsite în Journal of the Franklin Institute, v. 207, p. 825 (1929) și v. 208, p. 416 și 420 (1929). Cea mai extinsă relatare a contribuției lui Heyl va fi găsită în Revista Motion Pieture, v. 8, p. 93, noiembrie 1914. Vezi, de asemenea, Journal of the Franklin Institute, v. 145, p. 310 (1898).
433. Ilustratorii americani, F. Hop-kinson Smith, Charles Scribner's Sons, NY, 1892, p. 24.

434. Am încercat să găsesc mai multe dovezi pozitive în acest sens. Vail, în Bulletin of the New York Publie Librar1, februarie 1929, p. 71, afirmă că Remington, la momentul morții sale, deținea o bibliotecă extinsă care se ocupa de domeniul pe care Remington l-a ilustrat și că a fost lăsată moștenire bibliotecii Universității St. Lawrence. Sperasem să găsesc cartea, Calul în mișcare, în această bibliotecă, dar o scrisoare adresată bibliotecarilor Universității St. Lawrence a primit răspunsul că cărțile Remington nu erau în posesia Universității. Nici nu par să fie în Remington Memorial Art Gallery, la Ogdens-burg, New York. Cred că nu este lipsit de semnificație că unul dintre [510] revistele la care Remington a contribuit cu schițe au publicat devreme o recenzie amplă a lucrării lui Muybridge în „The Horse in Motion”, Century, ns, v. 2, p. 381 (1882), unde atrage atenția în mod special asupra problemei artistului în înfățișarea animalelor. în mișcare.Nu pare posibil ca Remington să nu fi fost familiarizat cu fotografiile de la Muybridge la începutul carierei sale.Smith, American Illustrators, NY, 1892, p. 23, comentează importanța fotografiilor de la Muybridge pentru studentul de artă. El mai afirmă, totuși, fără dovezi, „Remington a văzut aceste mișcări la un cal cu mult înainte de a auzi vreodată de Muybridge sau de descoperirea sa”. Smith, desigur, îl creditează pe Remington cu abilități fiziologice imposibile.
435. Pentru ultima parte a vieții lui Muybridge vezi referința 425 și Anthony's Bulletin, v. 13, pp. 6, 13, 174 și 375 (1882) care tratează experiențele de prelegere ale lui Muybridge la Londra, Paris și New York. Ultima referință, care este retipărită din New York Times din 18 noiembrie 1882, afirmă parțial că Muybridge „a dat o prelegere aseară la Turf Club – a aruncat pe ecran „Târgul cailor” al lui Bonheur, precum și capodoperele lui Messonier și a criticat poziția animalelor.” Muybridge pare să fi avut dificultăți cu Stanford după publicarea cărții The Horse in Motion, deoarece a intentat un proces împotriva lui Stanford pentru 50.000 de dolari cu privire la precedența ideilor în legătură cu teoria corectă a locomoției animalelor. Buletinul lui Anthony, v. 14, p. 59 (1883). Se pare că procesul nu a fost niciodată adus în judecată, deoarece nu există nicio înregistrare ulterioară a acestuia.
O descriere a muncii lui Muybridge la Universitatea din Pennsylvania va fi găsită în The Century, ns,
v. 12, p. 357 (1887); și cele două referințe citate în 428. Muybridge a scris un raport voluminos al acestor studii, „Descriptive Zoopraxography, or the Science of Animal Locomotion”. Philadelphia, 1887, 11 voi.
436. Referința 428 și A History of the Movies de BJ Hampton, Covici-Friede, NY, 1931. Pentru o referire la producția comercială a filmului de cinema, vezi Ackerman, p. 123.
437. Astfel de metode sunt discutate în Lerebours, Treatise on Photography, a cărui ediție americană a fost editată de HH Snelling, Photographic Art Journal, v. 1, pp. 146 și 343 (1851). Vezi, de asemenea, Journal of the Franklin Institute, v. 33, p. 328 (1842), o retipărire a procesului lui Grove (engleză).
438. Eckfeldt și DuBois, autori. Philadelphia, 1812, capitolul 6.
439. Vezi referința 61.
440. Domnul Horgan mi-a scris cu amabilitate despre experiența sa timpurie la data de 17 noiembrie 1933.
441. Pentru o descriere a primului cristalotip publicat, vezi Photographic Art Journal, v. 5, p. 254 (1853). Nu am văzut niciodată o copie a Cristotipului lui Putnam. Anunțul cărții apare în Revista lui

Putnam, v. 5, p. 335 (1855), unde se precizează că cartea este așa-numită „dintr-un număr de fotografii fine" pe care le conține.
442. Pentru a ilustra amploarea ilustrării cărților prin intermediul fotografiilor reale vor fi suficiente următoarele două note: „J. Carbutt din Chicago a finalizat o comandă de 50.000 de fotografii de cabinet pentru o lucrare biografică." Philadelphia Photographer, v. 6, p. 133 (1869); „J. Landy tocmai a finalizat o comandă pentru 65.000 de imprimeuri de cabinet pentru a fi folosite
ilustrând, „Cincinnati, trecut și prezent". " Philadelphia Photographer, v. 10, p. 63 (1873). Cititorul își va aminti că Imaginile Soarelui lui Hayden ale Munților Stâncoși la care se face referire în referința 308 au fost ilustrate prin fotografii reale. Wilson a afirmat în 1866, Philadelphia Photographer, v. 3, p. 32 (1866), că până atunci s-au făcut doar încercări slabe de ilustrare a cărților prin fotografii.
443. The Pictorial Press, Mason Jackson, Londra, 1885, capitolul VIII; „Jurnalism ilustrat", de CK Shorter, Contemporary Review, v. 75, p. 481 (1899).
444. Săptămânalul ilustrat al lui Frank Leslie, v. 1, p. 6, 1855. Aici va fi găsită o scurtă istorie a presei picturale din America până la înființarea Săptămânalului. Pentru o schiță a vieții lui Leslie, vezi Dictionary of American Biography, New York, 1933, v. 11, p. 186.
445. Un articol istoric și descriptiv interesant despre realizarea de ilustrații și publicarea de cărți se găsește în Harper's Magazine, v. 75, p. 445. 165 (1887). Autorul este RR Bowker.
446. Leslie's Illustrated Weekly, v. 2, p. 124 (1856). A History of Printing a lui JC Oswald, NY, 1928, p. 322, îi dă credit lui Wells.
447. Harrison a murit la 23 noiembrie 1864, Philadelphia Photographer, v. 2, p. 16 (1865). Lentilele Globe de la Harrison au fost recunoscute în întreaga lume pentru meritele lor superioare după introducerea lor la începutul anilor şaizeci. Vezi American Journal of Science and Arts, seria 2, v. 35, p. 319 (1863), un articol de Coleman Sellers. O notă editorială din același număr al acestei reviste descrie utilizarea lentilei Globe în serviciul guvernamental. Vezi și Jurnalul american de fotografie,
[511]
ns, v. 5, p. 459 (l 862-3) și Philadelphia Photographer, v. 2, p. 97 (1865).
448. Dificultatea tehnică a fotografierii pe lemn a fost de a asigura un material care să țină sarea sensibilă de argint pe lemn și să nu afecteze totuși liniile gravurii în lemn în sine. O metodă, care se pare că a fost folosită destul de intens, a fost fotografia pe sticlă cu colodion umed în mod obișnuit. Filmul a fost apoi îndepărtat din sticlă, transferat pe blocul de lemn și solvenți utilizați pentru a dizolva colodionul. Aceasta a lăsat imaginea neagră de argint pe lemnul însuși, care a servit drept ghid pentru gravor. Buletinul lui Anthony, v. l, p. 45 (1870). Procesul lui Price este descris în US Letters Patent Nr. 17.231, 5 mai 1857; Boyle's in United States Letters Patent, nr. 22.852, 8 februarie 1859.
Fotografia pe lemn, deși cunoscută în anii cincizeci, nu pare să fi intrat în uz general până în anii șaizeci. În primele reviste ilustrate (cele din anii cincizeci și începutul anilor șaizeci) o ilustrație ocazională va fi marcată „după o fotografie pe lemn". Leslie foloseau procesul pe scară largă până în 1865. Leslie's Illustrated Newspaper, 16 decembrie 1865, p. 193; 7 iulie 1866, p. 251; Philadelphia Photographer, v. 3, p. 215 (1866). Oficiul de brevete era folosind de

asemenea aceasta, sau una foto-litografică, până în 1860. Scientific American, ns, v. 2, p. 73 (1860).
Istoria timpurie a utilizării fotografiei în pregătirea gravurilor în lemn în Scientific American poate fi găsită prin referire la acel jurnal m v. 12, p. 390 (1856-57); v. 13, p. 96 şi 117 (1857-58); v. 14, p. 312 (1858-59).
449. Pentru descrierile contemporane ale detaliilor de lucru ale acestor procese [512]
vezi Fotogravura, Fotogravura si Fotolitografia, WT Wilkinson. Revizuită și publicată de Edward L. Wilson, New York, 1888, pp. 45, 55, 129 și 181. Pentru referire la Moss Engraving Co. care a fost înființată în 1870 de John C. Moss, vezi Anthony's Bulletin, v. 9 , iunie 1878; Philadelphia Photographer, v. 14, p. 164 (1877); v. 23, p. 246 (1886); v. 27, p. 193 (1890).
Compania American Photo-Lithographic a fost, de asemenea, angajată în foto-zmcografie la începutul anilor șaptezeci. Buletinul lui Anthony, v. 5, p. 116 (1874). Raportul de progres la NPA în 1871 indică faptul că fotozin-cografia a fost folosită într-o oarecare măsură în acel moment. „În fotolitografie aplicată reproducerii desenelor de inginerie etc., găsim multă utilizare practică și îmbunătățire.” Philadelphia Photographer, v 8, p. 207 (1871).
Articole interesante referitoare la Compania Levytype au fost publicate în Anthony's Bulletin, v. 6, p. 117 (187,5); Philadelphia Photographer, v. 22, p. 127 și 351 (1885). Că Moss Engraving a fost cea mai mare preocupare americană de fotogravură de la începutul anilor optzeci este declarat în mod specific de D. Bachrach, partener al companiei Levytype, într-un raport al progresului realizat la APA în 1881. Philadelphia. Fotograf, v. 18, p. 275 (1881). Vezi, de asemenea, schița biografică a lui John C. Moss, Dictionary of American Biography, v. 13, p. 280, NY (1934).
449a. Vezi referința 456.
450. Principalele curente în istoria jurnalismului american, WG Bleyer, Houghton Mifflin Company (1927), p. 329.
451. Pretenția lui Gribayédoiï va fi găsită în Cosmopolilan, v. 11, p. 471 (1891). Potrivit lui Gribayedoff,
primele sale ilustrații în lume au apărut duminică, 3 februarie 1884. Afirmația lui Mc-Dougall este menționată în Who's Who, Chicago (1910-11), v. 6, p. 1222 și într-o serie de reminis-cențe avântate în The American Mercury, v. 4, pp. 20 și 263, v. 5, p. 147 și v. 6, p. 67 (1925). Pentru istoria anterioară a ilustrației în ziare, vezi referința 444 și American Graphic Art, F. Weitenkampf, New York, 1912, p. 210. Orice student serios al istoriei jurnalismului pictural american ar face bine să urmeze un exemplu dat de McDougall (American Mercury, v. 4, p. 20) care menționează o Lume New York ilustrată publicată în anii 1830. Potrivit lui McDougall, unele dintre ilustrațiile timpurii au fost reproduse într-o lume de duminică cincizeci de ani mai târziu.
452. Philadelphia Photographer, v. 23, p. 74 (1886).
453. Philadelphia Photographer, v. 27, p. 680 (1890); International Studio, v. 16, p. 254 (1902); v. 17, p. 281 (1902).
-154. Prima mențiune despre tipurile Wood-bury în această țară apare în Philadelphia Photographer, v. 6, p. 422 (1869) unde se face referire la expunerea lor în Philadelphia și Boston. O descriere a procesului apare în același jurnal, v. 7, p. 2 (1870). Partea lui Carbutt în procesul din această țară se găsește în Philadelphia Photographer, v. 7, p. 40 (1870); v. 9, p. 124, 147 şi 437 (1872).

455. Istoria timpurie a tipului Alber va fi găsită în Philadelphia Photographer, v. 7, pp. 18 și 36 (1870); v. 9, p. 204 (1872); v. 10, p. 159 (1873). Artotype s-a bazat pe brevetul original al lui Albert; un al doilea de Albert din 11 aprilie 1871; și o treime de JB Obernetter (tot din München) din 17 septembrie 1878, toate brevetele Statelor Unite, deși ambele
titularii de brevete erau străini. Se spunea că Artotype Company este formată din TS Lambert, WA Cooper și A. Mueller, toți din New York. Legătura lui Bier-stadt pare să fi fost cea de operator principal și instructor. Bierstadt a fost asociat timp de câțiva ani cu un domnul Harroun, dar mai târziu toate astfel de artotipuri sunt creditate numai lui Bierstadt.
Artotype a fost cauza multor discuții acerbe între Anthony's Photographic Bulletin și Philadelphia Photographer în 1879. Wilson of the Photographer a susținut că procesul era cunoscut și că licențele pentru a opera procesul nu ar trebui vândute. Soții Anthony furnizează materiale pentru asta și, în mod natural, au retrimis criticile lui Wilson. Discuții lungi pot fi găsite de multe ori în ambele reviste pentru 1879. Buletinul lui Anthony pentru un număr de ani după această dată a fost ilustrat de numeroase Artotipuri.
456. Oswald, Istoria tiparului, 1928, p. 324. A se vedea, de asemenea, referințele 459 și 460 și ediția grafică la care se face referire în text. Graficul a fost lansat pentru prima dată la 1 martie 1873, iar ultimul număr a apărut pe 23 septembrie 1889. A apărut în dimensiune tabloid, precum și în dimensiune obișnuită. Sunt îndatorat Diviziei Ziare a Bibliotecii Publice din New York pentru aceste informații.
457. Este corect să afirmăm că majoritatea proceselor fotolitografice descrise în text, atât cele originare din țară, cât și din străinătate, s-au datorat muncii de pionier a investigatorului francez Poitven, la mijlocul anilor cincizeci. Relatările americane despre această lucrare vor fi găsite în Humphrey's Journal, v. 9, p. 177 (185758) și Philadelphia Photographer, v. 19, p. 212 (1882). De asemenea, trebuie precizat că Joseph Dixon,

a cărui activitate de pionier în daguerreo-typy a fost menționată în capitolul I, aparent a anticipat cel puțin o parte a lucrării lui Poitven încă din 1839. Dixon a descris pentru prima dată opera sa în Scientific American, 15 aprilie 1854, p. 242 și a introdus dovezi că afirmațiile sale erau corecte în A mer-ican Journal of Photography, ns, v. 1, pp. 24 și 35 (1858-59). Dixon a descoperit că un amestec de gumă arabică și bicromat era sensibil la lumină, iar după expunere, o parte ar lua cerneală, iar restul nu. Este evident că descoperirea, deoarece nu a fost publicată timp de paisprezece ani de la descoperire, a jucat un rol mic în dezvoltarea ulterioară a unor astfel de procese. Trebuie remarcat că menționarea contemporană a procesului lui Dixon, dacă nu descrierea, a fost de fapt făcută. Vezi New York Mirror, v. 17, p. 135 (1839); v. 20, p. 111 (1842).
O încercare americană timpurie mai importantă în această direcție a fost lucrarea lui Cutting (el de faimă ambrotip) și LH Bradford din Boston. Acești bărbați au brevetat de fapt un proces de fotolit.hografie în 1858 (United States Letters Patent, No. 19.626, 16 martie 1858) și câteva exemple din munca lor au apărut în Humphrey's Journal. O examinare a acestora arată că au rezolvat aproape problema reproducerii în semiton. Deoarece nu a apărut o utilizare ulterioară a procesului, dificultățile tehnice au împiedicat fără îndoială succesul său comercial. Jurnalul lui Humphrey, v. 10, p. 289 (1859).

458. US Letters Patent No. 51.103, 21 noiembrie 1865. Pentru menţionarea lucrării lui Egglofstein vezi SH Horgan, Half-Tone and Photo-Me-chanical Processes, Chicago, 1913, p. 89; Wm. Gamble, The Beginning of Half-Tone, retipărit pentru SUA de EE Epstean, NY (1928), p. 11; Anuarul internațional al lui Anthony [514 J
Buletin, v. 9, p. 201 (1897). Sunt îndatorat domnului r. Epstcan pentru o copie a retipăririi lui Gamble.
O examinare a reproducerii mărite a lui Egglofstein prezentată în capitolul XXI sugerează cu tărie că și-a folosit ecranul de două ori, a doua oară în unghi drept față de prima. Dacă este așa, creditul este datorat lui Egglofstein ca inițiator al principiului liniei încrucișate. Îi sunt îndatorat domnului RP Tolman, curatorul Diviziei de Arte Grafice, Muzeul Național al Statelor Unite, pentru ajutorul său foarte amabil în furnizarea de informații și reproduceri fotografice ale exponatelor care se ocupă de dezvoltarea semitonului.
459. Vezi editorialul din primul număr al Grafic, 4 martie 1873, și Buletinul lui Anthony, v. 4, p. 459. 119 (1873); Philadelphia Photographer, v. 10, p. 128 (1873).
460. Lucrările timpurii ale lui Horgan cu semitonul sunt descrise în The Inland Printer pentru martie și aprilie 1924. Ulterior, a fost revizuită de LR McCabe și publicată sub forma unui pamflet, The Beginnings of Halftone. Vezi mai departe The Inland Printer, februarie 1927, p. 787. Citatele din text din surse sunt retipărite cu permisiunea The Inland Printer. O scurtă prezentare contemporană a lucrării lui Horgan va fi găsită în Anthony's Bulletin, v. 11, p. 123 (1880). Vezi, de asemenea, New York Times, 4 martie, p. 3 (1930).
461. Lucrarea lui Ives este descrisă în The Autobiography of an Amateur Inventor, tipărită privat în 1928, și în addenda datate iulie 1930 și iulie 5, 1931. Pentru relatările contemporane despre munca lui Ives, vezi Philadelphia Photographer, v. 17, p . 48 (1880); Jurnalul Institutului Franklin, v. 125, p. 351 (1888). O reclamă a soților Ives s-a umflat
procesul de gelatină va fi găsit în Philadelphia Photographer, v. 15, septembrie 1878, unde se afirmă că procesul a fost lucrat „de aproape un an”. Alte referințe justificative vor fi găsite în Philadelphia Photographer, v. 18, pp. 188, 253 și 283 (1881); v. 19, p. 384 (1882); v. 24, p. 510 (1887). În timpul anului 1882, fotograful din Philadelphia a folosit pe pagina de titlu a numărului fiecărei luni o ilustrație realizată prin procesul lui Ives.
462. United States Letters Patent No. 492,333, 21 februarie 1893. Pentru schițe biografice ale lui Louis E. și Max Levy vezi Dictionary of American Biography, v. 11, pp. 202 și 203, New York, 1933. Cel mai satisfăcător și o relatare imparțială a istoriei complete a semitonului va fi găsită în Gamble (vezi referința 458).
Pentru referire contemporană la ecranele lui Wolfe, vezi Wilson's Photographic Magazine, v. 26, pp. 113 şi 439 (1889); v. 27, p. 578 (1890).
463. Recenzii de interes în legătură cu ilustrarea revistei vor fi găsite în Century, v. 81, p. 131 (1910); Scribner's, v. 72, p. 123 (1922).
464. CK Shorter, Contemporary Review, v. 75, p. 481 (1899). Shorter afirmă că primul semiton din London Graphic a apărut pe 6 septembrie 1884; în Illustrated News „cu un an sau doi mai devreme”.
465. Secolul, ns, v. 18, p. 312 (1890). Citat cu permisiunea companiei D. Appleton-Century.

466. Ilustratorii americani, Charles Scribner's Sons, NY, 1892, p. 65. Citat cu permisiunea editorilor.
467. Modern Illustration, G. Bell & Sons, Londra, 1895, pp. 40 și 44. Citat cu permisiunea editorilor.
468. Vezi pagina de titlu a unei retipăriri în Inland Printer, februarie 1927, p. 787.
469. A se vedea referința 462 (schiță biografică a LE Levy) și Recollections of Fourty Years, LE Levy. Tipărit privat, 1912, p. 8 din text.
470. Principalele curente în istoria jurnalismului american, WG Bleyer, Boston, 1927, p. 394.
471. US Letters Patent, Nr. 604.472, 24 mai 1898; Începuturile semi-tonului, LR Mc-Cabe, p. 5.
472. The Boston Transcript, Boston, 1930, p. 193.
473. History of New York Times, Elmer Davis, NY, 1921, p. 212.
474. Mă refer la Life, al cărei prim număr a apărut la 23 noiembrie 1936, și la concurenții care au urmat în urma lui. Secțiunile de rotogravură ale multor ziare metropolitane sunt extinse și articolele prezentate în imagine cu o legendă. Vezi Editor and Publisher, 27 noiembrie 1937, p. 6.
475. Sonetul era intitulat „Cărți și ziare ilustrate”. A fost compusă în 1846 și a fost printre ultimele poezii scrise de Wordsworth; a fost publicat pentru prima dată în 1850. Poetical Works of William Wordsworth, editat de William Knight, Edinburgh, 1886, v. 8, p. 172. Shorter (referința 464) afirmă că Illustrated News se spune că a provocat izbucnirea.
Defectul evident în logica criticii lui Wordsworth constă în faptul că „limba și urechea” au fost folosite și de contemporanii lui Wordsworth. Acestea sunt arte mai vechi decât imaginea cavernei. În mod evident, Wordsworth nu a considerat utilizarea lor o întoarcere la zilele preistorice.

476. Revista este True Story, despre care Fulton Oursler spune că are cea mai mare vânzare la chioșc de ziare dintre toate publicațiile apărute vreodată. True Story nu a folosit niciodată ilustrații în poveștile sale, cu excepția fotografiilor. Pentru comentarii despre ilustrațiile camerelor din articolele fictive, vezi New York Times, 6 ianuarie, secțiunea VII, p. 15 (1918).
477. Am încercat să nu fac o listă specifică a defectelor și abuzurilor presei picturale. Declarațiile mele, cred, sunt suficient autentificate de următoarele referințe, în plus față de examinarea efectivă a multor reviste ilustrate: CK Shorter (referința 464); Cosmopolitan, v. 13, p. 701 (1892); Revista lui Lippincott, v. 55, p. 861 (1895); Lumea de azi, v. 9, p. 845 (1905); New York Times, 4 decembrie, secțiunea IV, p. 1 (1932); New York Times, 3 august, p. 22 (1937); Photography Today, DA Spencer, New York, 1936, capitolul XII.
478. Discurs în fața Institutului de Relații Umane, Williamstown, Mass., 2 septembrie 1937; o versiune prescurtată a acestui discurs apare în Public Opinion in A Democracy, supliment special al Public Opinion Quarterly, ianuarie 1938, p. 62.
479. The Pictorial Press, Mason Jackson, p. 303.
480. HR Luce, vezi referința 478.
481. Sunt îndatorat domnișoarei Gertrude B. Lane, editor, The Woman's Home Companion; Wesley W. Stout, editor, The Saturday Evening Post; Fulton Oursler, editor, Liberty; și William L. Chenery, editor, Collier's, toți au avut amabilitatea să-mi scrie pe larg despre diverse

aspecte ale problemei ilustrației revistelor și a reproducerii ilustrațiilor. Părerile lor, deși divergente între ele, au fost de un real ajutor în a încadra scurtul meu rezumat al valorii presei picturale.

Index la ilustrații

Index la text și note
(Referințele la Note sunt astfel indicate; toate numerele se referă la pagini)

[527]

[534]

[535]

Sf. Elm și multe altele. Ilustrat. 192 pp. 5J> x 8!-i. 25237-X Pa. 5,95 USD
Navigand SINGUR în jurul lumii, căpitanul Joshua Slocum. Primul om care a navigat în jurul lumii, singur, cu o barcă mică. Una dintre marile fapte ale navigației spuse într-o manieră încântătoare. 67 de ilustrații. 294 pp. 5J> x 8!-i.   20326-3 Pa. 4,95 USD
SCRISORI ȘI NOTE PRIVIND MANIERELE, OBIECTUL ȘI CONDIȚIILE INDIENILOR NORD-AMERICANI, George Catlin. Relatarea clasică a vieții în rândul indienilor din câmpie: ceremonii, vânătoare, război etc. 312 plăci. 572 pp. de text. 6li x 914.   22118-0, 22119-9 Pa. Două vol. set 15,90 USD
ALASKA: Expediția Harriman, 1899, John Burroughs, John Muir și colab. Relații informative și captivante despre o expediție de două luni, de 9.000 de mile . Popoare native, faună sălbatică, păduri, geografie, industria somonului, ghețari și mai mult. Abundent ilustrat. 240 de desene alb-negru. 124 de fotografii alb-negru. 3 hărți. Index. 576 pp. 5% x 8&   25109-8 Pa. 11,95 USD
CATALOGUL CĂRȚILOR DOVER
DICTIONAR ILLUSTRAT DE ARHITECTURĂ ISTORICĂ, editat de Cyril M. Harris. Compendiu extraordinar de definiții clare și concise pentru peste 5.000 de termeni arhitecturali importanți, completate de peste 2.000 de desene. Acoperă un spectru complet de arhitectură, de la ruine antice până la modernismul secolului XX. Prefaţă. 592 pp. 71h x 9K   24444-X Pa. 14,95 USD
NOAPTEA ÎNAINTE DE CRACIUN, Clement Moore. Text complet și gravuri în lemn din cartea originală din 1848. De asemenea, material critic, istoric. 19 ilustrații. 40 pp. 4% x 6. 22797-9 Pa. 2,50 USD
LECȚIA DE ARHITECTURĂ JAPONEZĂ: 165 Fotografii, Jiro Harada. Galerie memorabilă cu 165 de fotografii făcute în anii 1930 cu case japoneze rafinate ale clădirilor înstărite și istorice. diagrame cu 13 linii. 192 pp. 8% x 11t   24778-3 Pa. 8,95 USD
AUTOBIOGRAFIA LUI CHARLES DAR WIN ȘI LET-TERS SELECTE, editată de Francis Darwin. Viața fascinantă a geniului excentric compusă dintr-un memoriu intim al lui Darwin (destinat copiilor săi); comentariul fiului său, Francis; sute de fragmente din caiete, jurnale, lucrări; și scrisori către și de la Lyell, Hooker, Huxley, Wallace și Henslow. xi + 365 pp. 5% x 8.
20479-0 Pa. 5,95 USD
MINUNILE CERULUI: Observarea curcubeului, cometelor, eclipselor, stelelor și altor fenomene, Fred Schaaf. Ghid poetic fermecător, ușor de citit, pentru tot felul de evenimente cerești vizibile cu ochiul liber. Soare simulat, glorii, Centura lui Venus, mai mult. Ilustrat. 299 pp. x 8\j.   24402-4 Pa. 7,95 USD
MANUALUL CELESTIA LUI BURNHAM, Robert Burnham, Jr. Ghid detaliat al stelelor dincolo de sistemul nostru solar. Tratament exhaustiv. Alfabetic după constelație: Andromeda până la Cetus în vol. 1; Camaleon către Orion în Vol. 2; iar Pavo lui Vulpecula în Vol. 3. Sute de ilustrații. Index în vol. 3. 2.000 pp. 6% x 9\j.   23567-X, 23568-8, 23673-0 Pa., trei voi. set 37,85 USD
NUMELE DE STELE: Conștiința și semnificația lor, Richard Hinckley Allen. Istoria fascinantă a numelor diferite culturi au dat-o constelațiilor și utilizărilor literare și folcloristice care au fost făcute de stele. Indici la subiecte. nume arabe și grecești. Referințe biblice. Bibliografie. 563 pp. 5% x 8\1.   21079-0 Pa. 7,95 USD
Treizeci de ani care au zguduit fizica: Povestea teoriei cuantice, George Gamow. Introducere lucidă, accesibilă la teoria influentă a

energiei și materiei. Explicații atente ale antiparticulelor lui Dirac, modelul atomic al lui Bohr, mult mai mult. 12 farfurii. Numeroase desene. 240 pp. 5% x 8\1. 24895-X Pa. 4,95 USD

MOBILIER DE CASĂ CHINEZĂ ÎN FOTOGRAFII ȘI DESENE MĂSURATE, Gustav Ecke. Un volum rar, acum la un preț accesibil pentru colecționarii de antichități, pasionații de mobilier și istoricii de artă. Revizuire detaliată a stilurilor, de la începutul Shang până la sfârșitul Ming. Republicare integrală. 161 desene alb-negru, fotografii. Total de 224 pp. 8% x 11 (disponibil numai în SUA) 25171-3 Pa. 12,95 USD

VINCENT VAN GOGH: O biografie, Julius Meier-Graefe. Studiu dinamic, pătrunzător al vieții artistului, relația cu fratele, Theo, tehnicile de pictură, călătoriile și multe altele. Lizibil, captivant. 160 pp. 5% x 8\1. (Disponibil numai în SUA) 25253-1 Pa. 3,95 USD

CATALOGUL CĂRȚILOR DOVER

CUM SE SCRIE, Gertrude Stein. Gertrude Stein a susținut că oricine ar putea înțelege scrisul ei neconvențional – iată indicii pentru a ajuta. Improvizații fascinante, experimente lingvistice, explicații luminează meșteșugul lui Stein și arta de a scrie. Total de 414 pp. 4% x 6%.
23144-5 Pa. 5,95 USD

AVENTURILE PE MARE ÎN MAREA VĂRĂ A PLANEI: Five Firsthand Narratives, editată de Elliot Snow. Povestiri adevărate rare despre explorare, vânătoare de balene, naufragii, nativi fioroși, comerț, viață la bord și multe altele. 33 de ilustrații. Introducere. 353 pp. 5% x 814.
25177-2 Pa. 7 USD. 95

ISTORIA PLANTELOR SAU GENERALĂ A PLANTELOR, John Gerard. Descrierile clasice ale aproximativ 2.850 de plante - cu peste 2.700 de ilustrații - includ nume în latină și engleză, descrieri fizice, soiuri, timpul și locul de creștere și mai mult. 2.706 ilustrații. xlv + 1.678 pp. 814 x 12'14. 23147-X Pânză. 75,00 USD

DOROTHY ȘI VRĂJITORUL DIN OZ, L. Frank Baum. Dorothy și Vrăjitorul vizitează centrul Pământului, unde oamenii sunt legume, casele de sticlă cresc și personajele Oz reapar. O continuare clasică a Vrăjitorului din Oz. 256 pp. 5% x 8.
24714-7 Pa. 4,95 USD

CÂNTECE DE EXPERIENȚĂ: Reproducere în facsimil cu 26 de plăci colorate, William Blake. Acest facsimil al cărții originale a lui Blake „Illuminated Book" reproduce 26 de plăci colorate dintr-o ediție rară din 1826. Include „The Tyger", „Londra", „Holy Thursday" și alte poezii nemuritoare. 26 de plăci colorate. Text tipărit de poezii. 48 pp. 514 x 7. 24636-1 Pa. 3,50 USD

CÂNTELE INNOCENTEI, William Blake. Prima și cea mai populară dintre celebrele „Cărți iluminate" ale lui Blake, într-o ediție în facsimil care reproduce toate cele 31 de plăci viu colorate. Text imprimat suplimentar pentru fiecare poezie. 64 pp. 514 x 7.
22764-2 Pa. 3,50 USD PIETRE PREȚIoase, Max Bauer. Studiu clasic, amănunțit, al diamantelor, rubinelor, smaraldelor, granatelor etc.: caracter fizic, apariție, proprietăți, utilizare, subiecte similare. 20 farfurii, 8 colorate. 94 de cifre. 659 pp. 614 x 914.
21910-0, 21911-9 Pa., Două voi. set 15,90 USD ENCYCLOPEDIA OF VICTORIAN NEEDLWORK, SFA Caulfeild și Blanche Saward. Descrieri complete și precise ale cusăturilor, tehnici pentru zeci de lucrări de aci – cea mai exhaustivă referință de acest gen. Peste 800 de cifre. Total de 679 pp. 8» x 11. Două volume. Vol. I 22800-2 Pa. 11,95 USD
Vol. 2 22801-0 Pa. 11,95 USD

ȚĂRUL MAR VELOS AL OZ, L. Frank Baum. A doua carte Oz, Scarecrow și Tin Woodman s-au întors cu eroul numit Tip, magia Oz. 136 de ilustrații. 287 pp. 5% x 814. 20692-0 Pa. 5,95 USD

MOMELILE PĂSĂRILOR sălbatice, Joel Barber. Carte de bază pe această temă, de cea mai importantă autoritate și colecționar. Dezvăluie istoria confecționării și trucajului de momeală, locul în cultura americană, diferite tipuri de momeli, cum să le produci și cum să le folosești. 140 farfurii. 156 pp. 714 x 10%. 20011-6 Pa. 8,95 USD

ISTORIA DANTELEI, doamna Bury Palliser. Cronică definitivă, abundent ilustrată de dantelă, din cele mai vechi timpuri până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Dantele din Italia, Grecia, Anglia, Franța, Belgia, etc. Reper al bursei de lucru. 266 de ilustrații. 672 pp. 614 x 914. 24742-2 Pa. 14,95 USD

CATALOGUL CĂRȚILOR DOVER

GHID ILUSTRAT PENTRU MOBILIERA SHAKER, Robert Meader. Toate mobilierul și accesoriile, cu multe despre stiluri locale necunoscute. 235 de fotografii. 146 pp. 9 x 12. 22819-3 Pa. 7,95 USD

WHALE SHIPS AND WHALING: A Pictorial Survey, George Francis Dow. Peste 200 de gravuri de epocă, desene, fotografii cu scoarțe, briganți, tăietori, alte vase. De asemenea, harpoane, lănci, pistoale de vânătoare de balene, multe alte artefacte. Text cuprinzător de către autoritatea principală. 207 ilustrații alb-negru. 288 pp. 6 x 9. 24808-9 Pa. 8,95 USD

THE BER TRAMS, Anthony Trollope. Reprezentarea puternică a voinței personale oarbe și a ambiției zădărnicite include una dintre cele mai sfâșietoare povești de dragoste ale lui Trollope. 497 pp. 5% x 8Й. 25119-5 Pa. 8,95 USD

AVENTURILE CU LENTILE DE MÂNĂ, Richard Headstrom. Ghid clar scris pentru observarea și studierea florilor și ierburilor, solzilor de pește, aripilor de molii și de insecte, carcase de ouă, muguri, pene, semințe, cicatrici ale frunzelor, mușchi, mucegaiuri, ferigi, cristale comune etc. - toate cu o lupă obișnuită și ieftină sticlă. 209 de desene exacte vă ajută să descoperiți. 220 pp. 5% x 8^. 23330-8 Pa. 4,50 USD

RODIN DESPRE ARTĂ ȘI ARTISTI, Auguste Rodin. Comentariile ample, sincere, ale unui mare sculptor asupra semnificației unui; mari artiști; relația sculpturii cu poezia, pictura, muzică; filozofia lite, mai mult. 76 de ilustrații superbe alb-negru ale sculpturii, desenelor și imprimeurilor lui Rodin. l 19 pp. 8% x 11 \i. 24487-3 Pa. 6,95 USD

FIFTY CLASSIC FRENCH FILMS, 1912-1982: A Pictorial Record, Anthony Slide. Fotografii memorabile din Grand Illusion, Frumoasa și Bestia, Hiroshima, Mon Amour și multe altele. Credite, rezumate ale intrigii, recenzii etc. 160 pp. 8\ix 11.
25256-6 Pa. 11,95 USD

PRINCIPIILE PSIHOLOGIEI, William James. Curs lung celebru complet, integral. Flux de gândire, percepția timpului, memorie, metode experimentale; mare lucrare cu decenii înaintea timpului său. 94 de cifre. l,39lpp. 5% x 8&
20381-6, 20382-4 Pa., Două voi. set 19,90 USD

Corpuri într-o librărie, RT Campbell. Misterul provocator al șantajului și al crimei, cu un complot ingenios și personaje superb desenate. În cea mai bună tradiție a ficțiunii britanice de suspans. 192 pp. 5% x 8^. 24720-1 Pa. 3,95 USD

CALLAS: PORTRET UNUI PRIMA DONNA, George Jellinek. Renumit comentator al scenei muzicale relatează o carieră și viața incredibilă a celei mai controversate, fascinante și influente personalități de operă a

timpului nostru. 64 de fotografii alb-negru. 416 pp. 5% x 8\i.
25047-4 Pa. 7,95 USD
GEOMETRIA, RELATIVITATEA ȘI A PATRA DIMENSIUNE, Rudolph Rucker. Expunerea dimensiunii a patra, concepte de relativitate ca personaje Flatland continuă aventurile. Popular, ușor de urmărit, dar precis, profund. 141 de ilustrații. 133 pp. 5% x 8^. 23400-2 Pa. 3,50 USD
POVEȘTI DE CASĂ DE FRAȚII GRIMM, cu poze de Walter Crane. 53 de povești clasice – Rumpelstiltskin, Rapunzel, Hansel și Gretel, Pescarul și soția lui, Albă ca Zăpada, Degetul mare, Frumoasa adormită, Cenușăreasa și multe altele – ilustrate din belșug cu desene originale din secolul al XIX-lea. 114 ilustrații. x + 269 pp. 5% x 8^. 21080-4 Pa. 4,50 USD

SUNDIALS, Albert Waugh. De departe cea mai bună, cea mai amănunțită acoperire a ideilor, matematicii în cauză, tipuri, construcție, ajustare oriunde. Peste 100 de ilustrații. 230 pp. 5l8 x 8l>.
22947-5 Pa. 4,50 USD
ISTORIA IMAGINEI NORMANDIEI: Cu 190 de ilustrații, Frank O. Braynard. Povestea completă a legendarului transatlantic francez: interioare Art Deco, inovații de design, mobilier, celebrități, călătorie inaugurală, incendiu tragic și multe altele. Text extins. 144 pp. 8% xl IK
25257-4 Pa. 9,95 USD
PRIMA CARTE DE BUCATARE AMERICANĂ: Un facsimil al „Bucatăriei americane”, 1796, Amelia Simmons. Facsimilul primei cărți de bucate scrise în America publicată în Statele Unite ale Americii conține rețete autentice pentru preferatele coloniale - budincă de dovleac, budincă de dovleac de iarnă, bere de molid, slapjacks indieni și multe altele . Eseu introductiv și glosar al termenilor de gătit colonial. 80 pp. 571 x 8l>.
24710-4 Pa. 3,50 USD
1O1 PUZZLE ÎN GÂNDIRE ȘI LOGICĂ, CR Wylie, Jr. Rezolvă crime și jaf, află ce pescari sunt mincinoși, cum ar putea un orb să identifice o culoare - doar după propriul tău raționament! 107 pp. 5% x 8l>. 20367-0 Pa. 2,50 USD
CARTEA MUZICII DE RENOMĂ MONDIALĂ – CLASICĂ, POPULARĂ ȘI POPULARĂ, James J. Fuld. Republicare revizuită și extinsă a lucrărilor de reper în muzico-bibliografie. Informații complete despre aproape 1.000 de cântece și compoziții, inclusiv primele linii de muzică și versuri. Supliment nou. Index. 800 pp. 5% x 8\4.
24857-7 Pa. 14,95 USD
ANTROPOLOGIE ȘI VIAȚA MODERNĂ, Franz Boas. Tratatul clasic al marelui antropolog despre rasă și cultură. Introducere de Ruth Bunzel. Doar o ediție broșată ieftină. 255 pp. 5% x 8l>. 25245-0 Pa. 5,95 USD
POVESTIA LUI PETER RABBIT, Beatrix Potter. Inimitabila aventură terifiantă a lui Peter în grădina domnului McGregor, cu toate cele 27 de ilustrații minunate, pline de culoare, Potter. 55 pp. 4\4 x 511. (Disponibil numai în SUA) 22827-4 Pa. 1,75 USD
TREI ROMANE PROFETICE DE ȘTIINȚA-FIȚIUNE, HG Wells. When the Sleeper Wakes, A Story of the Days to Come and The TimeMachine (versiunea completă). 335 pp. 5l8 x 8Й. (Disponibil numai în SUA) 20605-X Pa. 5,95 USD
APICIUS COOKERY AND DINING IN IMPERIAL ROMA, editat și tradus de Joseph Dommers Vehling. Cea mai veche carte de bucate cunoscută care există oferă cititorilor o imagine clară a alimentelor pe care le-au mâncat romanii, cum le-au pregătit etc. 49 de ilustrații. 30 lpp. 6% x 9\4.
23563-7 Pa. 6,50 USD

SHAKESPEARE LEXIC ȘI DICȚIONAR DE CITATE, Alexander Schmidt. Definiții complete, locații, nuanțe de sens ale fiecărui cuvânt din piese de teatru și poezii. Peste 50.000 de cotații exacte. l,485pp. 6^ x 9'l. 22726-X, 22727-8 Pa., Două voi. set 27,90 USD
THE WORLD'S GREAT SPEECHES, editat de Lewis Copeland și Lawrence W. Lamm. Culegere vastă de 278 de discursuri de la greci până în 1970. Modele puternice și eficiente; privire unică asupra istoriei. 842 pp. 5l8 x 8l>. 20468-5 Pa. 11,95 USD
CATALOGUL CĂRȚILOR DO VER
PLANTELE BIBLII, Harold N. Moldenke și Alma L. Moldenke. Referință standard la toate cele 230 de plante menționate în Scripturi. Nume latin, referință biblică, utilizări, identitate modernă, multe altele. Resursă enciclopedică de neegalat pentru cărturari, botanici, iubitori de natură, studenți ai Bibliei. Bibliografie. Indici. 123 de ilustrații alb-negru. 384 pp. 6 x 9. 25069-5 Pa. 8,95 USD
FAMOUS AMERICAN WOMEN: A Biographical Dictionary from Colonial Times to the Present, Robert McHenry, ed. De la Pocahontas la Rosa Parks, 1.035 de femei americane distinse sunt documentate în intrări biografice separate. Date precise, actualizate, numeroase categorii, se întind pe 400 de ani. Indici. 493 pp. 63 x 9t 24523-3 Pa. 9,95 USD
INTERIOARELE FABULOASE ALE MARILOR PLĂTURI OCEANICE ÎN FOTOGRAFII ISTORICE, William H. Miller, Jr. Aproximativ 200 de fotografii superbe surprind interioare rafinate ale marilor „palate plutitoare” ale lumii – din anii 1890 până în anii 1980: Titanic, Ile de France, Queen Elizabeth, United State, Europa, mai mult. Aproximativ. 200 de fotografii alb-negru. Subtitrări. Text. Introducere. 160 pp. 83 x 1 1'%.
24756-2 Pa. 9,95 USD THE GREAT LUXURY LIRS, 1927-1954: A Photographic Record, William H. Miller, Jr. Omagiu nostalgic pentru perioada de glorie a navelor de ocean. 186 de fotografii cu Ile de France, Normandie, Leviathan, Regina Elisabeta, Statele Unite, multe altele. Vederi interioare si exterioare. Introducere. Subtitrări. 160 pp. 9 x 12.
24056-8 Pa. 9,95 USD O ISTORIE NATURALĂ A RATELOR, John Charles Phillips. Marele reper al ornitologiei oferă o acoperire completă și detaliată a aproape 200 de specii și subspecii de rațe: gadwall, sheldrake, haps, pintail și multe altele. 74 de plăci color, 102 alb-negru. Bibliografie. Total de l.920 pp. 8li x 1 1'4.
25141-1, 25142-X Pânză. Două vol. setați 100,00 USD
MANUALUL ALGELOR: Un ghid ilustrat al algelor marine din Carolina de Nord până în Canada, Thomas F. Lee. Referința concisă acoperă 78 de specii. Denumiri științifice și comune, habitat, distribuție, mai mult. Găsirea cheilor pentru o identificare ușoară. 224 pp. 5li x 83.
25215-9 Pa. 5,95 USD
Cele zece cărți de arhitectură: Ediția Leoni din 1755, Leon Battista Alberti. Rare clasică a ajutat la introducerea gloriilor arhitecturii antice în Renaștere. 68 de plăci alb-negru. 336 pp. 8li x lit.
25239-6 Pa 14,95 USD
MISS MACKENZIE, Anthony Trollope. Capodoperele minore ale maestrului victorian dezvăluie multe adevăruri despre viața din Anglia secolului al XIX-lea. Prima ediție ieftină în ultimii ani. 392 pp. 5li x 83.
25201-9 Pa. 7,95 USD
RIME OF THE ANTIC MARINER, Gustave Dore, Samuel Taylor Coleridge. Gravuri dramatice considerate de mulți ca fiind cea mai mare lucrare a sa. Spațiul terifiant al mării deschise, furtunile și vârtejurile unui ocean necunoscut, gheața Antarcticii și mai mult – toate redate într-o

manieră puternică și înfricoșătoare. Text complet. 38 farfurii. 77 pp. 9'4 x 12. 22305-1 Pa. 4,95 USD
EXPEDIȚIILE ZEBULON MONTGOMERY PIKE, Zebulon Montgomery Pike. Relații de primă mână fascinante (1805-6) despre explorarea fluviului Mississippi, războaiele indiene, capturarea de către dragonii spanioli și multe altele. l,088pp. 53 x 83. 25254-X, 25255-8 Pa. Două voi. set 23,90 USD

O ISTORIE CONCIZĂ A FOTOGRAFII: a treia ediție revizuită, Helmut Gernsheim. Cea mai bună istorie într-un singur volum – camera obscura, fotochimie, dagherotipuri, evoluția camerelor, film și multe altele. De asemenea, aspecte artistice – peisaj, portrete, artă plastică etc. 281 fotografii alb-negru. 26 de culoare. l 76 pp. 8% x 11 !1. 25128-4 Pa. 12,95 USD
ILUSTRAȚIILE BIBLICE DORE, Gustave Dore. 241 de plăci detaliate din Biblie: scenele Creației, Adam și Eva, Potop, Babilon, secvențe de luptă, viața lui Isus etc. Fiecare placă este însoțită de versetele din versiunea KingJames a Bibliei. 241 pp. 9 x 12. 23004-X Pa. 8,95 USD
HUGGER-MUGGER IN THE LUVRE, Elliot Paul. Al doilea Homer Evans comedie-mister. Furtul de la Luvru implică un detectiv într-o caperă hilară și nebună. „A knockout.” – Cărți. 336 pp. 5% x 81-l. 25185-3 Pa. 5,95 USD
FLATLAND, EA Abbott. Un clasic al science-fiction intrigant și extrem de popular explorează complexitățile încercării de a supraviețui ca ființă bidimensională într-o lume tridimensională. Amuzant ilustrat de autor. 16 ilustrații. 103 pp. 5% x 81-l. 20001-9 Pa. 2,25 USD
ISTORIA EXPEDIȚIEI LEWIS ȘI CLARK, Meriwether Lewis și William Clark, editată de Elliott Coues. Ediție clasică a jurnalelor de zi cu zi ale lui Lewis și Clark, care mai târziu a devenit baza pentru pretențiile SUA asupra Oregonului și Occidentului. Material geografic, botanic, biologic, meteorologic și antropologic precis și neprețuit. Total de l.508 pp. 5% x 81-l.
21268-8, 21269-6, 21270-X Pa. Trei voi. set 25,50 USD LIMBAJ, ADEVĂR ȘI LOGICĂ, Alfred J. Ayer. Renumită, introducere clară la Viena, școlile Cambridge de Logicai Pozitivism. Rolul filosofiei, eliminarea metafizicii, natura analizei etc. l 60pp. 5% x 81-l. (Disponibil numai în SUA și Canada) 20010-8 Pa. 2,95 USD
MATEMATICĂ PENTRU NEMATEMATICIAN, Morris Kline. Tratare detaliată, la nivel de facultate, a matematicii în context cultural și istoric, cu numeroase exerciții. Pentru studenții de arte liberale. Prefaţă. Liste de lectură recomandate. Mese. Index. Numeroase figuri alb-negru. xvi + 641 p. 5% x 81-l.
24823-2 Pa. 11,95 USD
28 POVEȘTI SCI-FITION, HG Wells. Romane, Star Begotten și Men Like Gods, plus 26 de povestiri scurte: „Imperiul furnicilor”, „O poveste a epocii de piatră”, „Bacilul furat”, „În abis” etc. 915 pp. 5% x 81-l. (Disponibil numai în SUA) 20265-8 Pânză. 10,95 USD
MANUAL DE SIMBOLURI PICTORIALE, Rudolph Modley. 3.250 de semne și simboluri, multe sisteme în întregime; uz comercial oficial sau intens. Aranjate pe subiect. Cele mai multe din seria Arhivei Picturale. 143 pp. 8^ x 11. 23357-X Pa. 5,95 USD
INCIDENTE DE CĂLĂTORIE ÎN YUCATAN, John L. Stephens. Explorarea clasică (1843) a junglei din Yucatan, căutând dovezi ale civilizației Maya. Aventuri de călătorie, cultura mexicană și indiană etc. Total de 669 pp. 5% x 81-l.
20926-1, 20927-X Pa., Două voi. set 9,90 USD

DEGAS: Un portret intim, Ambroise Vollard. Memorii fermecătoare și anecdotice ale celebrului comerciant de artă al unuia dintre cei mai mari pictori francezi din secolul al XIX-lea. 14 ilustrații alb-negru. Introducere de Harold L. Van Doren. 96 pp. 5)1 x 8)1.
25131-4 Pa. 3,95 USD
NARAȚIUNEA PERSONALĂ A PELERINAJULUI LA ALMANDINAH ȘI LA MECCAH, Richard Burton. Un mare clasic de călătorie cu o personalitate remarcabil de colorată. Burton, deghizat în marocan, a vizitat altarele sacre ale islamului, scăpând de moarte. 47 de ilustrații. 959 pp. 5)1 x 8)1. 21217-3, 21218-1 Pa., Două voi. set 17,90 USD
ORIGINILE FRAZĂ ȘI A CUVINTELOR, AH Holt. Studiu distractiv, de încredere și modern a peste 1.200 de cuvinte, expresii, origini și istorii colorate. Multe informații neașteptate. 254 pp. 5)1 x 8)1.
20758-7 Pa. 5,95 USD
THE RED DEGENETUL MARK, R. Austin Freeman. În acest prim caz Dr. Thorndyke, marele detectiv științific trage concluzii fascinante din natura unei singure amprente. Povestea emotionanta, stiinta autentica. 320 pp. 5)1 x 8)1. (Disponibil numai în SUA) 25210-8 Pa. 5,95 USD
UN DICȚIONAR HIEROGLIF EGIPȚIAN, EA Wallis Budge. Lucrare monumentală care conține aproximativ 25.000 de cuvinte sau termeni care apar în texte cuprinse între 3000 î.Hr. și 600 *.n Fiecare intrare constă dintr-o transliterare a cuvântului, cuvântul în hieroglife și sensul în limba engleză. l,314pp. 6)1 x 10.
23615-3, 23616-1 Pa., Două voi. set 27,90 USD
STRATEGISTUL COMPLET: Fiind un primer în teoria jocurilor de strategie, JD Williams. Clasic foarte distractiv descrie, cu multe exemple ilustrate, cum să selectezi cele mai bune strategii în situații de conflict. Prefațe. Anexe. xvi + 268 pp. 5)1 x 8)1. 25101-2 Pa. 5,95 USD
Drumul spre OZ, L· Frank Baum. Dorothy îl întâlnește pe Shaggy Man, pe micuța Button-Bright și pe frumoasa fiică a Curcubeului în această călătorie încântătoare în Țara magică a Oz. 272 pp. 5)1 x 8. 25208-6 Pa. 4,95 USD
PENTRU ȘI LINIE PENTRU AVION, Wassily Kandinsky. Expunere seminală a rolului punctului, liniei, altor elemente în pictura non-obiectivă. Esențial pentru înțelegerea artei secolului XX. 127 de ilustrații. 192 pp. 6)1 x 9)1. 23808-3 Pa. 4,50 USD
LADY ANNA, Anthony Trollope. Cronica emoționantă a luptei acerbe a contesei Lovel de a-și câștiga pentru ea și fiica Anna rangul și averea lor de drept, poate cu prețul sănătos la minte. 384 pp. 5)1 x 8)1.
24669-8 Pa. 6,95 USD
MAGIA EGIPȚIANĂ, EA Wallis Budge. Rezumă tot ceea ce se știe despre magie în Egiptul Antic: rolul magiei în controlul zeilor, amulete puternice care protejează de spiritele rele, scarabe ale nemuririi, folosirea imaginilor de ceară, formule și vrăji, numele secret și multe altele. . 253 pp. 5)1 x 8)1. 22681-6 Pa. 4,50 USD
DANSUL LUI SIVA, Ananda Coomaraswamy. Autoritatea preeminentă dezvăluie vasta metafizică a Indiei: revelația ei, concepția despre univers, organizarea socială etc. 27 reproduceri ale unei capodopere. 192 pp. 5JI. x 8)1.
24817-8 Pa. 5,95 USD
CATALOGUL CĂRȚILOR DOVER
CARTEA DE STIL ART NOUVEAU A lui ALPHONSE MUCHA: Toate cele 72 de plăci din „Documents Decoratifs” în culoarea originală, Alphonse Mucha. Portofoliu de design rar, fără drepturi de copiere, realizat de marele preot al Art Nouveau. Bijuterii, tapet, vitralii, mobilier, studii de

figuri, motive vegetale și animale etc. Ediție completă într-un singur volum. 80 pp. 9li x 12\4. 24044-4 Pa. 8,95 USD
ANIMALE: 1.419 ILUSTRAȚII FĂRĂ COI'YRIGHT CU MAMIFERE, PĂSĂRI, PEȘTI, INSE..:TS, ETC., editat de Jim Harter. Gravurile clare în lemn prezintă, în ipostaze extrem de realiste, peste 1.000 de specii de animale. Una dintre cele mai extinse cărți de surse picturale de acest gen. Subtitrări. Index. 284 pp. 9 x 12.
23766-4 Pa. 9,95 USD
OBELISTII ZBURĂ ÎNALT, C. Daly King. Capodopera a ficțiunii polițiste americane, de mult epuizată, implică o crimă pe un zbor transcontinental din 1935 – „o poveste foarte palpitant" – NY Times. Republicare integrală și nemodificată a ediției publicate de William Collins Sons & Co. Ltd., Londra, 1935 . 288 pp. 5% x 8'4. (Disponibil numai în SUA) 25036-9 Pa. 4,95 USD
MODA VICTORIANĂ ŞI EDWARDIANĂ: Un studiu fotografic, Alison Gernsheim. Prima istorie a modei ilustrată complet de fotografii contemporane. Text integral plus 235 de fotografii, 1840-1914, în care apar multe vedete. 240 pp. 6\> x 9\4. 24205-6 Pa. 6,00 USD
ARTA CĂRTII ILLUSTRATE FRANCEZE, 1700-1914, Gordon N. Ray. Peste 630 de ilustrații superbe de cărți de Fragonard, Delacroix, Daumier, Dore, Grandville, Manet, Mucha, Steinlen, Toulouse-Lautrec și mulți alții. Prefaţă. Introducere. 633 semitonuri. Indici de artiști, autori și titluri, lianți și proveniențe. Anexe. Bibliografie. 608 pp. 8% x 11\4.
25086-5 Pa. 24,95 USD
MINUNATUL VESTITOR DIN OZ, L. Frank Baum. Facsimil în plin culoare al celui mai bun clasic pentru copii din America. 143 de ilustrații de WW Denslow. 267 pp. 5% x 8\>. 20691-2 Pa. 5,95 USD
Frontierele fizicii moderne: noi perspective asupra cosmologiei, relativității, găurilor negre și inteligenței extraterestre, Tony Rothman și colab. Pentru profanul inteligent. Subiectele includ: modele cosmologice ale universului; găuri negre; neutrinul; căutarea inteligenței extraterestre. Introducere. 46 de ilustrații alb-negru. 192 pp. 5% x 8\>. 24587-X Pa. 6,95 USD
Г !E STELE PRIETENE, Martha Evans Martin și Donald Howard Menzel. Textul clasic reunește stelele într-un studiu captivant, non-tehnic, prezentându-le ca surse de frumusețe pe cerul nopții. 23 de ilustrații. Cuvânt înainte. diagrame cu 2 stele. Index. 147 pp. 5% x 8\>.
21099-5 Pa. 3,50 USD
MODELE ȘI FALACIILE ÎN NUMELE ȘTIINȚEI, Martin Gardner. Evaluare corectă și plină de duh a manivelelor, șarlatanilor și șarlamănilor științei și pseudoștiinței: pământ gol, Velikovsky, energie orgonă, Dianetics, farfurii zburătoare, Bridey Murphy, modurile alimentare și medicale etc. Revizuit, extins În numele științei. „O prezentare foarte capabilă și echilibrată." – The New Yorker. 363 pp. 5% x 8.
20394-8 Pa. 6,50 USD
EGIPTUL ANTIC: CULTURA ȘI ISTORIA SA, J. E Manchip White. De la predinastică la Ptolemei: societate, istorie, structură politică, religie, viață cotidiană, literatură, moștenire culturală. 48 farfurii. 217 pp. 5% x 8\>. 22548-8 Pa. 4,95 USD
CATALOGUL CĂRȚILOR DOVER
SIR HARRY HOTSPUR DE LA HCMBLETHWAITE, Anthony Trollope. Studiu psihologic incisiv, neconvențional al unui conflict dintre un baronet bogat, fiica lui idealistă și verișoara lor scapegrace. Romanul din 1870 în prima sa ediție ieftină de ani de zile. 250 pp. 5ll x 8!r.!.
24953-0 Pa. S5.95

LASER ȘI HOLOGRAFIE, Winston E. Kock. Introducere solidă în domeniul în plină dezvoltare, extins (1981) pentru a doua ediție. Modele de unde, coerență, lasere, difracție, plăci de zonă, proprietăți ale hologramelor, progrese recente. 84 de ilustrații. 160 pp. 5lfi x 8\4. (Cu excepția Regatului Unit) 24041-X Pa. 3,50 USD
INTRODUCERE ÎN INTELIGENTĂ ARTIFICIALĂ: A DOUA EDIȚIE MARE, Philip C. Jackson, Jr. Studiu cuprinzător al inteligenței artificiale – studiul modului în care mașinile (calculatoarele) pot fi făcute să acționeze inteligent. Include material introductiv și avansat. Note extinse care actualizează textul principal. 132 de ilustrații alb-negru. 512 pp. 5lfi x 8!r.!. 24864-X Pa. S8.95
ISTORIA ARTEI INDIENE ŞI INDONEZIENE, Ananda K. Coomaraswamy. Peste 400 de ilustrații luminează studiul clasic al artei indiene de la cele mai vechi descoperiri din Harappa până la începutul secolului al XX-lea. Oferă perspective filozofice, religioase și sociale. 304 pp. 6% x 9%. 25005-9 Pa. 8,95 USD
GOLEMUL, Gustav Meyrink. Cel mai celebru roman supranatural din literatura europeană modernă, plasat în Ghetoul din Praga Veche în jurul anului 1890. Povestea convingătoare despre experiențe mistice, transformări ciudate, teroare profundă. 13 ilustrații alb-negru. 224 pp. 51' x 8!r.!. (Disponibil numai în SUA) 25025-3 Pa. 5,95 USD
ARMADALE, Wilkie Collins. Al treilea mare roman de mister al autoarei Femeia în alb și Piatra lunii. Versiunea originală a revistei cu 40 de ilustrații. 597 pp. 5% x 8!r.!. 23429-0 Pa. 9,95 USD
ENCICLOPEDIA PICTORIALĂ A PLANURILOR ARHITECTURALE ISTORICE, DETALIILOR ȘI ELEMENTELOR: Cu 1.880 de desene ale arcadelor, cupolelor, ușilor, fațadelor, frontoanelor, ferestrelor etc., John Theodore Haneman. Sursă de inspirație pentru arhitecți, designeri, alții. Bibliografie. Subtitrări. 141 pp. 9 x 12. 24605-1 Pa. 6,95 USD
BENCHLEY LOST AND Found, Robert Benchley. Cel mai bun umor de la începutul anilor 30, despre supărări, psihologi pentru copii, oficiu poștal și altele. În mare parte, indisponibil în altă parte. 73 de ilustrații de Peter Arno și alții. 183 pp. 51' x 8!r.!.
22410-4 Pa. 3,95 USD ERTE GRAPHICS, Erte. Colecție de grafice color uimitoare: anotimpuri, alfabet, numere, ași și pietre prețioase. 50 farfurii, dintre care 4 pe coperți. 48 pp. 9ll x 12\4. 23580-7 Pa. 6,95 USD
THE JOURNAL OF HENRY D. THOREAU, editat de Bradford Torrey, FH Allen. Retipărire completă a 14 volume, 1837-61, peste două milioane de cuvinte; cărțile sursă pentru Walden etc. Definitiv. Toate schițele originale, plus 75 de fotografii. l.804 pp. 8!r.! x 12\4. 20312-3, 20313-1 Pânză, două vol. set 80,00 USD
CASTELELE: CONSTRUCȚIA ȘI ISTORIA LOR, Sidney Toy. Urmează dezvoltarea castelului de la rădăcini antice. Aproape 200 de fotografii și desene ilustrează șanțuri de șanț, foraje, tălpi și multe alte caracteristici. Caernarvon, Castelele Dover, Zidul lui Hadrian, Turnul Londrei, alte zeci. 256 pp. 5l x 8l
24898-4 Pa. 5,95 USD
CATALOGUL CĂRȚILOR DOVER
Obiceiuri și tradiții de Crăciun, Clement A. Miles. Originea, evoluția, semnificația practicilor religioase, laice. Colindat, cadouri, bușteni, multe altele. Complet, savant, dar fascinant; nesectară. 400 pp. 5J(, x 81-1.
23354-5 Pa. 6,50 USD
FIGURA UMANĂ ÎN MIȘCARE, Eadweard Muybridge. Peste 4.500 de fotografii stop-action, în serii de acțiune, care prezintă bărbați, femei, copii

nedrapați sărind, întinși, aruncând, stând, luptă, purtând etc. 390 pp. 7Y. x 10%.
20204-6 Pânză. 19,95 USD
Omul care a fost JOI, Gilbert Keith Chesterton. Roman plin de spirit și ritm rapid despre un club de anarhiști din Londra de la începutul secolului. Speculații sociale, religioase, filozofice strălucitoare. 128 pp. 5J(, x 81-1. 25l21-7 Pa. 3,95 USD
A CEZANNE SCHIȚĂ: Figuri, portrete, peisaje și naturi moarte, Paul Cezanne. Marele artist experimentează cu efecte tonale, lumină, masă, alte calități în peste 100 de desene. O viziune revelatoare asupra maestrului pictor în curs de dezvoltare, precursor al cubismului. 102 ilustrații alb-negru. 144 pp. 81-1 x 6%. 24790-2 Pa. 5,95 USD
O ENciclopedie a bătăliilor: relatări despre peste 1.560 de bătălii din 1479 î.Hr până în prezent, David Eggenberger. Prezintă detalii esențiale ale fiecărei bătălii majore din istoria înregistrată, de la prima bătălie de la Megiddo din 1479 î.Hr. până la Grenada din 1984. Lista hărților de luptă. Noua Anexă care acoperă anii 1967-1984. Index. 99 de ilustrații. 544 pp. 61-1 x 9t 24913-1 Pa. 14,95 USD
UN DICȚIONAR ETIMOLOGIC AL ENGLIZEI MODERNE, Ernest Week-ley. Cea mai bogată, cea mai completă lucrare, a celui mai important lexicograf britanic. Istoriile detaliate ale cuvintelor. Inepuizabil. Total de 856 pp. 61-1 x 9\4.
21873-2, 21874-0 Pa., Două voi. set 17,00 USD BIOGRAFII MILITARE AMERICANE A WEBSTER, editat de Robert McHenry. Peste 1.000 de figuri care au modelat 3 secole de istorie militară americană. Biografii detaliate ale lui Nathan Hale, Douglas MacArthur, Mary Hallaren, alții. Cronologii ale angajamentelor, mai mult. Introducere. Anexe. 1.033 de intrări în ordine alfabetică. xi + 548 pp. 61-1 x 9\4. (Disponibil numai în SUA)
24758-9 Pa. 1 $ l.95
VIAȚA ÎN EGIPTUL ANTIC, Adolf Erman Relat mai vechi detaliat, cu multe nu în cărți mai recente: viața domestică, religie, magie, medicină, comerț și orice altceva este necesar pentru o imagine completă. Multe ilustrații. 597 pp. 5J(, x 81-1.
22632-8 Pa. 8,95 USD
COSTUM ISTORIC ÎN IMAGINI, Braun & Schneider. Peste 1.450 de figuri costumate prezentate, acoperind o mare varietate de popoare: regi, împărați, nobili, preoți, slujitori, soldați, cărturari, orășeni, țărani, negustori, curteni, cavaleri și multe altele. 256 pp. 8J(, x 111-1. 23150-X Pa. 7,95 USD
CAIELE LUI LEONARDO DA VINCI, editat de JP Richter. Extrase din manuscrise dezvăluie un mare geniu; pe pictură, sculptură, anatomie, științe, geografie etc. Atât italiană cât și engleză. 186 ms. pagini reproduse, plus 500 de desene suplimentare, inclusiv studii pentru Cina cea de Taină, monumentul Sforza etc. 860 pp. 71-1 x Wit (disponibil numai în SUA) 22572-0, 22573-9 Pa., Two-vol. set 25,90 USD

AMERICAN CLIPPER SHIPS: 1833-1858, Octavius T. Howe & Frederick C. Matthews. Recenzie enciclopedică complet ilustrată a 352 de nave clipper din perioada celei mai mari supremații maritime a Americii. Introducere. 109 semi-tonuri. 5 ilustrații în linie alb-negru. Index. Total de 928 pp. 5% x 8&
25115-2, 25116-0 Pa., Două voi. set 17,90 USD
CĂTRE O NOUĂ ARHITECTURĂ, Le Corbusier. Manifest de pionierat al unui mare arhitect, aproape de legendarul fondator al „Școlii Internaționale”. Teorii tehnice și estetice, puncte de vedere despre

industrie, economie, relația dintre formă și funcție, „spirit de producție în masă”, multe altele. Abundent ilustrat. Traducere integrală a celei de-a 13-a ediții franceze. Introducere de Frederick Etchells. 320 pp. 6li x 9\4. (Disponibil numai în SUA) 25023-7 Pa. 8,95 USD

THE BOOK OF KELLS, editată de Blanche Cirker. Colecție ieftină de 32 de plăci colorate, cu pagini întregi, din cel mai mare manuscris iluminat al Evului Mediu, reproduse cu minuțiozitate dintr-o ediție rară de facsimil. Nota editorului. Subtitrări. 32 pp. 9% x 12\4. 24345-1 Pa. 4,95 USD

Cele mai bune povești științifico-fantastice ale lui HG WELLS, HG Wells. Roman complet Omul invizibil, plus 17 nuvele: „Oul de cristal”, „Insula Aepyornis”, „Ciudada orhidee” etc. 303pp. 5% x 8^. (Disponibil numai în SUA)
21531-8 Pa. 4,95 USD

NAVE AMERICANE: Planurile și istoria lor, Charles G. Davis. Fotografii, detalii de construcție ale goeletelor, fregatelor, mașinilor de tuns, altor ambarcațiuni cu vele din secolul al XVIII-lea până la începutul secolului al XX-lea - plus discurs distractiv despre design, tachelaj, tradiții nautice și multe altele. 137 de ilustrații alb-negru. 240 pp. 6li x 9'4.
24658-2 Pa. 5,95 USD

PUZZLE MATEMATICE DIVERTENTE, Martin Gardner. Selecția enigmelor preferate ale autorului care implică aritmetică, bani, viteză etc., cu comentarii pline de viață. Soluții complete. 1 12 pp. 5% x 8^.
25211-6 Pa. 2,95 USD

VOINTA DE CREDERE, NEMORALITATE UMANA, William James. Două cărți legate împreună. Efectul iraționalului asupra logicii și argumentele pentru nemurirea umană. 402 pp. 5% x 8& 20291-7 Pa. 7,50 USD

MĂNĂSTIREA BÂNTUITĂ și OMUMINILE LABIRINTULUI CHINEZEI, Robert Van Gulik. Două romane complete de Van Gulik continuă aventurile judecătorului Dee și ale tovarășilor săi. O mănăstire taoistă diabolică, evenimente aparent supranaturale; labirint de topiari îndestulat care ascunde crime ciudate. Amplasat în China din secolul al VII-lea. 27 de ilustrații. 328 pp. 5% x 8& 23502-5 Pa. 5,95 USD

CAZELE CELEBRATE ALE JUDECĂTORULUI DEE (DEE GOONG AN), traducere de Robert Van Gulik. Roman polițist chinezesc autentic din secolul al XVIII-lea; Dee și asociații rezolvă trei cazuri interconectate. A condus la propriile povești ale lui Van Gulik cu aceleași personaje. Introducere extinsă. 9 ilustrații. 237 pp. 5% x 8^.
23337-5 Pa. 4,95 USD

Prețurile pot fi modificate fără notificare.

Disponibil la distribuitorul dvs. de cărți sau scrieți gratuit catalogul la Dept. GI, Dover Publications, Inc., 31 East2nd St., Mineola, NY 11501. Dover publică peste 175 de cărți în fiecare an despre știință, matematică elementară și avansată, biologie, muzică , artă, istorie literară, științe sociale și alte domenii.

(continuare din clapeta frontală)

Bărbații la muncă, Lewis W. Hine. (23475-4) 5,00 USD

Femeile la locul de muncă, Lewis H. Hine. (24154-8) 7,95 USD

New York-ul anilor '60; FOTOGRAFII de Klaus Lehnartz, Klaus Lehnartz. (23674-9) 7,95 USD

Ow Philadelphia in Early PHOTOGRAPHS, 1839-1914, Robert F. Looney (ed.). (23345-6) 9,95 USD

FOTOGRAFIE
ȘI SCENA AMERICANĂ
De Robert Taft
DERĂPUT PROFESOR DE CHIMIE, UNIVERSITATEA DIN KANSAS.
Cuprinzând peste 50 de ani de istorie americană, această lucrare oferă o relatare completă a dezvoltării artei fotografice în Statele Unite — de la prima introducere a dagherotipiei până la apariția camerei cu film și procesele moderne de ilustrare a cărților, revistelor și ziarelor. . Deși acest volum este abundent ilustrat, nu este doar o „carte ilustrată”, ci o lucrare academică definitivă care nu este susceptibilă de a fi înlocuită.
Începând cu o trecere în revistă amănunțită a erei dagherotipului, autorul acoperă toate influențele și reperele importante în creșterea fotografiei americane: ambrotipul, fotografiile de carton și albumele, tipul de tablă, stereoscopul, fotografia de câmp în războiul civil, primul aparat de fotografiat. înregistrări ale Occidentului american, încercări timpurii de a opri și produce mișcare prin fotografie, invenția plăcii uscate de gelatină și a filmului flexibil transparent, a zoopraxiscopului și multe, multe altele. Ile oferă explicații fiabile, non-tehnice despre tehnici, dispozitive și rafinamente și

oferă relatări ale tuturor fotografilor și colaboratorilor majori în domeniu, de la Draper și Brady la George Eastman și Eadweard Muybridge. Peste 300 de ilustrații sunt incluse în această carte bogat și valoroasă. Ele oferă cititorului câteva priviri rare ale vremurilor trecute: vederi timpurii ale Y cllowstonc și frontiera de deschidere, calea ferată transcontinentală, scene de război civil, studii fotografice ale multor dintre marile personalități ale epocii, portrete de familie, ilustrații ale camerelor și bărbaților care le-a inventat și folosit, facsimile ale vechilor dagherotipuri, reclame la deschiderea galeriilor etc. De fapt, acest material (din care mare parte nu fusese niciodată publicată până acum) cuprinde o istorie picturală a unei perioade importante de dezvoltare. . . modă, indivizi, evenimente, în realitatea vie pe care numai fotografia o surprinde. Cartea va fi un plus plăcut și informativ pentru biblioteca dumneavoastră.
„Bine întemeiat și distractiv.” — NOUĂ REPUBLICĂ. „La fel de interesant pentru studenții de istorie americană, precum și pentru studenții de la aparatul de fotografiat. . . ilustrațiile sunt abundente, rare și cu adevărat ilustrative,”—THE NEW YORKER. „O realizare de primă clasă și profesionistă... Cartea domnului Taft ar trebui să aibă un atractiv universal”, Norman Cousins, CURRENT HISTORY. „El a stabilit pentru totdeauna un record amănunțit, plăcut și imediat valoros. . . mai mult decât atât, cartea lui face o lectură generală bună,”— Pare Lorentz, SATURDAY REVIEW.
Unbridged Dover (1989) republicare a ediției originale (1938). Introducere. Anexă: Restaurarea dagherotipurilor. Bibliografie și note. Indici. 322 de ilustrații. xi + 546pp. 6J· " 9h. Legat de hârtie.
13,15 USD IN I SA